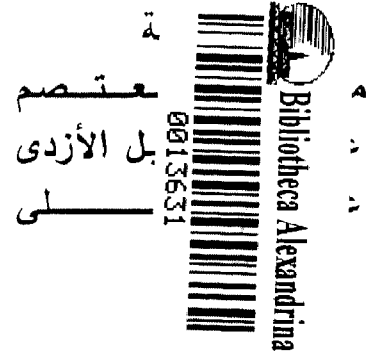


المشروع القومي لترجمة

جيرار جنيت

خطاب الحكاية بحث في المنهج



الطبعة الثانية

1997

**خطاب المكاية
بحث في المنهج**

المشروع القومي للترجمة

جيرار جنيت

خطاب الحكاية بحث في المنهج

ترجمة

محمد معتصم

عبد الجليل الأزدي

عمر حلي



الطبعة الثانية

1997

هذه ترجمة جزئية لكتاب :

G. Genette, *Figures III*, coll. Poétique, éd. Seuil, 1972.

وقد قارناها بالترجمة الأمريكية الآتية :

G. Genette, *Narrative Discourse* (An Essay in Method), Trans. Jane E.

Lewin, ed. Cornell University Press, Ithaca, New York, 4th ed., 1990.

الكتاب : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) .

المؤلف : جيرار جنييت .

الترجمون : محمد معتصم وعمر حلى وعبد الجليل الأزدي .

الإشراف الفني : الفنان محمود القاضي .

الطبع : الهيئة العامة للمطابع الأميرية

الحقوق : محفوظة .

رقم الإيداع - ٩٧/١٨٩٩ الترخيم الدولي - 7 - 977 - 235 - 748 I.S.B.N.

جنييت، جيرار، 1930-

خطاب الحكاية، ترجمة لجزء من المجلد III من *Figures* (مجموعة مقالات) + المصادر والمراجع + ملاحق.

1. بروست، مارسيل (1871-1922)، رواية «بجنا عن الزمن الضائع».

2. الرواية الفرنسية، الرواية الغربية - تاريخ وقدر.

3. الحسّنات البلاغية، الحكاية، السرد.

4. الأدب المقارن، البلاغة، نظرية الحكاية، التحليل النيوي كـ السرد، التحليل السردى، السرديات، الشعرية البنوية، البنائية الأدبية، الدراسة النصية، المهج.

بين يدي الكتاب

I - مارسيل بروست : من الزمن الضائع إلى الزمن المستعاد

1.1. سيرة حياة

ازداد مارسيل بروست في العاشر من يوليو سنة 1871، من أب مُبرِّز في الطب هو أدريان بروست (1834 - 1903) وأم من أصل يهودي بورجوازي هي جان وايل (1849 - 1905). وفي سنة 1880 انتابته أول نوبة ربو، وهو المرض الذي سيعاني منه طيلة حياته ؛ تابع دراساته الثانوية من 1882 إلى 1889 ؛ ونظراً لأنه انجذب مبكراً إلى الأدب واستهوته الرمزية، فقد بدأ الكتابة منذ 1888 على صفحات «مجلة الليلك» ؛ ولما كانت سنة 1890 - وهي السنة التي أمى فيها خدمته التطوعية في الجنديّة - التحق بكلية الحقوق في باريس ومدرسة العلوم السياسية ؛ وفيما بين 1892 و1893، شارك في مجلتي الرمزية : «الوليمة» و«المجلة البيضاء» ؛ ولما حاز الإجازة في الآداب سنة 1895، اشتغل مساعداً غير مُجازى بخزانة مازارين، وبسبب ذلك، كان يرخص لنفسه العطلة تلو العطلة إلى أن أقبل سنة 1900 ؛ وخلال هذه المدة بدأ مشروع رواية سيرية وظلّ منشغلاً به إلى أن تخلى عنه سنة 1889. ومسودّات هذا المشروع هي التي نُشرت فيما بعد بعنوان يحمل اسم بطلها : «جان ساتوي» ؛ وفي سنة 1896، نشر بروست كتاب «الملذات والأيام» الذي قدّم له أناتول فرانس، وهو مجموع مقالات تنتمي إلى أدب المناسبات والمنتديات، وكان قد ساهم بها في مجلتي «الوليمة» و«المجلة البيضاء» ؛ وابتداءً من صيف 1908، شرع في كتابة مصنّف يراوح بين الرواية والتقد. غير أنه عدل عنه لينشغل بدراسة حول منهج سانت - بوف، وهي الدراسة التي ستنشر سنة 1954 تحت عنوان : «ضدّ سانت - بوف» ؛ ومنذ سنة 1909 تفرغ لكتابة سباعيته : «مخاطب عن الزمن الضائع»، التي نُشر الجزء الأول منها على نفقة المؤلف سنة 1913،

والجزء الثاني سنة 1920-1921. أما الأجزاء المتبقية، فلم تُنشر إلا بعد أن آغثاله ألتهاب الرثة يوم 18 نونبر 1922.

2.1. شيطان پروست

تقول الأسطورة إن لكل فنان شيطانا أو قريناً يلهمه ويوحى له بما تيسر من آيات الفن والجمال والإبداع ؛ ويمكن اقتراض إطار هذه الأسطورة أو استثمارها بكيفية مجازية فقط للدلالة على بعض مصادر پروست وأصوله (إن شئنا استعمال مصطلحات القرن التاسع عشر النقدية) ؛ وإذا تابعنا المجاز، قلنا إن شيطان پروست متعدد الرؤوس : فمنها ما له هيئة بلزك وشاتوبريان وسان سيمون وبودلير وجيوتو وفيرمر ورامبرانت ومورو وواطو وشادران وموتسارت وغونو وفاكتر وديوسيه وجون راسكين ؛ ومنها ما يتفرع ليتخذ شكل مؤلفي المآسي الإغريقية وأخلاقية القرن السابع عشر. وإذا كانت قائمة هذه المصادر طويلة رائعة، فإنها ليست غريبة، بما أن پروست كان قريناً قرأضة كتب، وكان يحلم مثل الرمزين بتكوين يضم الفنون كلها، من رسم ونحت وموسيقى وعمارة وأدب. ونعتقد أن بعض هذا الحلم صار واقعا ملموساً في الكاتدرائية الروائية المسماة : «بحثاً عن الزمن الضائع».

3.1. أسس الكاتدرائية

تُخبرنا السيرة، سيرة حياة پروست، أنه كتب في شبابه مقالات عديدة تُشير بعضها في مجموعين موسومين بـ«المللذات والأيام» و«معارضات ومفردات». وهي في مجملها تمرينات على الأسلوب مختلفة الطول والقصر والتغمة والأسلوب والبنية والدلالة ؛ غير أنها تخبر مسبقاً بالموضوعات الجوهرية في الرواية - الكاتدرائية القادمة، مثل موضوعة الموت والذكرى والفن والحب المتبادل والحب الآثم ؛ وعلاوة على ذلك، تستشرف لغة پروست الآتية، ما دامت تدريباً على أشكال مختلفة ومعارضة لأساليب متنوعة : بلزك وفلوبير وسانت - بؤف وكونكور وميشليه وما دام قد أبان فيها پروست عن مهارة وحذق فنيين رائعين.

4.1. الرؤية الجمالية.

تبدى رؤية پروست الجمالية في المقاطع التي نشرها الناقد برنار فالوا سنة 1954 تحت عنوان «ضد سانت - بؤف». وتقوم الرؤية في هذه السطور على ربط

فعل الكتابة بفعل التذكر. فمن رأي پروست أن الفنان يكشف جوهر الكائنات والموجودات والفضاءات والأزمنة انطلاقاً من تذكر الأحداث ومن الأحاسيس المعيشة التي صارت في وعي الفنان مجرد ذكريات مبهمه. ومن ثم ليست مهمة العمل الفني عرض واقع معطى أو التعبير عن أفكار مسبقة، وإنما إعادة خلق الواقع بنقله من صعيد الواقع ووضعه على صعيد الخيال والتعبير والأسلوب. ذلك بأن دلالة العمل الفني لا تتأسس إلا في الأبنية المتتفة والمعقدة والأفعوانية المسبوكة من النسخ والاسترجاعات والتعارضات وتحريفات الواقع. وكما أن هدف العمل الفني لا يتحدد في «وصف الأشياء» وفي محاكاة الواقع محاكاة كلية أو جزئية، كذلك ليست غايته ممارسة لعبة المرأة مع حياة المؤلف. وفي هذا الصدد نقول مع رولان بارط : «لقد أمد پروست الكتابة الحديثة بلُحْمَتِهَا : بفضل انقلاب جلدي تغلّي بموجبه عن وضع حياته في أعماله كما يقال، جعل من حياته نفسها عملاً أدبياً كان كتابه نموذجاً عنها».

5.1. في رحاب الكاتدرائية

تتكون رواية «بمخاض عن الزمن الضائع»، كما أشرنا، من سبعة أجزاء هي : من جهة بيت سوان (1913)، في ظل الفتيات الزدهرات (1918)، جهة كيرمانت (1920 - 1921)، سدوم وعامورة (1921 - 1922)، السجينة (1922)، البيرتين الشخفية أو الهاربة (1925)، الزمن المستعاد (1927).

ولعله يمكن اختزال هذه الرواية في جملة مشهورة، هي : «مارسيل يصير كاتباً»؛ كما يمكن إيجاز مختلف أجزائها، بالرغم من النظرة القدحية والنشككية التي ينظر بها إلى كل محاولة تلخيص لرائعة پروست الأدبية هذه.

1.5.1. من جهة بيت سوان : تنهض الحكاية هنا بصفتها انبعاثاً لماضي طفولة السارد (الذي لم يذكر باسم مارسيل إلا نادراً) في ذاكرته، ويتكون هذا الماضي من المحيط العائلي وشرفة الخادمة فرانسواز ومبادئ الجدة والقراءات التي توحى بها، كل ذلك مجتمعاً في مكان ومناخ هو كومبري، ومنبعثاً بفضل المذاق المستعاد للمادلية مغموسة في فنجان شاي. وإذ يحاول السارد أن يستحضر مصدر المرح الذي يرافق هذا الانبعاث، ينبعث عالم بأكمله، ومعه خصوصاً السيدة ذات اللباس الوردية : أوديت ده كريسبي، نصف المجتمعية التي سيتزوجها السيد سوان، جار أبوي السارد

ونموذج رجل المجتمع الباريزي نفسه. لقد التقى سوان بهذه الفتاة نصف المجتمعية، أقصد أوديت، فأدخلته، وهو المتردد على الجوكي - كلوب، إلى أحد أوساط البورجوازيين الأغنياء، أعني آل فيردوران، الذين يدعون إلى بيتهم «خلية صغيرة» يزعمون أنهم يخلقون بها نوعاً من «الصالون» الفني المغلق كما لو ليعارضوا عالم ضاحية سان - جرمان الكبير. إنها مناسبة بعض الصور الشخصية العنيفة والمزلية في آن واحد، والتي من بينها رائعة النوع، صورة «الحامية»، السيدة فيردوران. تدلُّه سوان بأوديت أيما تدلُّه، فصار يزورها كثيراً؛ وبما أنه واعٍ بعدم التكافؤ المجتمعي والنفسي الذي يهتم به نفسه وهو هاوي الفن، فإنه يلتمس لنفسه أعذاراً جمالية : إذ تصير أوديت في نظره شخصية لسبوتيشيلي. وبعد سعادة ملتبسة وقصيرة المدة، تتبدى أوديت بعيدة وصعبة أكثر فأكثر، فتستقر المعاناة في قلب سوان، مثلما يستقر مرض من الأمراض. يسمع يوماً، وهو في ضيافة السيدة ده سانت أوغرت، جملة موسيقية قصيرة تنتمي إلى سوناتة للموسيقار فانتوي، وهي الجملة نفسها التي تَعوِّد سماعها عند آل فيردوران لحظة سعادته رفقة أوديت : اللحن الوطني لحيهما. حزن سوان لانبعاث ماضيه هذا حزناً شديداً، ولكنه وجد فيه أيضاً بعض المواساة؛ كما عذبتة الغيرة أيضاً فلم يملك بعد إلا أن يرى موت هذا الحب، ومع ذلك سيتزوج أوديت، وهو ما أثار استنكار أبوي السارد الذي سيُعْرَم فيما بعد بينت أوديت وسوان، أعني جيلبيرت، التي سيفهم عندها - وهو يكرر بذلك تجربة سوان لحسابه الخاص - أن الحب معاناة أولاً وقبل كل شيء. ومن ثم يستأنف السارد سرده، حيث يحل الرجل الذي صاره محل طفل كومبري الذي يودُّ استعادته. هكذا يحاول، أثناء نزهة في الغابة، استعادة الزمن الذي كان يرى فيه أوديت، السيدة ذات اللباس الوردية، بافتتان، لكن الغابة التي كانت مسحورة فيما مضى، لم تعد اليوم غير «غابة مُتغيِّرة الهدف».

2.5.1. في ظل الفتيات المزهرات : يستمر استكشاف الماضي بحثاً عن إشراق مستحيل، وينتهي إلى مرح زوال الأوهام، سواءً أتعلقت بجيلبيرت التي ابتعدت عنه ونسبها أخيراً أم تعلقت بالغواية التي مارسها ذات يوم ممثلة هي لايرما، في دور فيدور. يقضي العطلة على الشاطئ للنورمندي في باليك رفة جدته، وهناك يلتقي جماعة من الفتيات تثيره إحداهن بكيفية خاصة، ألا وهي ألبيرتين سيمونية. وفي باليك كذلك، التقى الرسام إيلستير، في حين التقت جدته، في الفندق،

بصديقة أرستقراطية هي السيدة ده فيليپانزيس، عمه اللدوق ده كيرمانت وخاله رويير ده سان لو، والتي سيرتبط بها السارد بعلاقة صداقة. وفي هذه الأثناء ستظهر كذلك إحدى الشخصيات الأساسية في الرواية، أعني البارون ده شارلوس، أخو اللدوق ده كيرمانت بالأميد.

3.5.1. جهة كيرمانت : يقع قصر آل كيرمانت قرب كومبري. ويحدث أن تذهب أسرة السارد إلى پاريز لتشغل بها شقة تابعة لقصر كيرمانت. فيبين على عالم السارد وجه اللدوقة أوربان (اللدوقة ده كيرمانت) التي أوجت عواطفه ؛ وكان يطمح إلى أن تستقبله في بيتها دون جدوى. وهذه الطموحات المجتمعية، التي عاها لحظة موت جدته، تتحقق في نهاية المطاف يوم يُسمح له - بفضل دعوة من اللدوقة ده كيرمانت - بأن يتردد على أوساط أرستقراطية ضاحية سان - جيرمان المجيدة والمنغلة.

4.5.1. سدوم وعامورة : من الآن فصاعداً، ستموضع الحكاية في مختلف الأوساط التي يتردد عليها السارد، وستعكس بصفة خاصة مختلف مستويات تجربته : الأوساط المدنية والارستقراطية التي يصفها السارد بمزيج من الرقة والسخرية. ويبلغ هذا الوصف ذروته عند استحضار أسمية في بيت الأميرة ده كيرمانت، وأخيراً يومية علاقات السارد مع ألبيرتين التي يكتشف فيها بذهول العادات الغريبة: فإذا كان شارلوسُ يجتذبه جهة سدوم، فإن ألبيرتين تفتح له آفاق عامورة. ومنذئذ يعتقد أن به غيرة تضاعف عذابات صبايته.

5.5.1. السجينة : يقرر السارد أن تستقر ألبيرتين في بيته. ومع ذلك لم يهدأ له بال، ومرضه لا تفوته فرصة كي يظهر من جديد وبشدة أكبر. إذ أن ألبيرتين، وإن كانت سجينة، تستمر في الإفلات منه. وفي موازاة هذه المغامرة الأليمة، يستمر السارد في ممارسة حياته المدنية ؛ شهد سقوط البارون ده شارلوس، واكتشف في لحظة، عند آل فيردوران وبمناسبة أداء معزوفة سباعية للموسيقار فانتوي، متعة العيش في هذه «المنطقة المجهولة» التي تكشفها له الموسيقى. ولم تكن هذه التجربة قادرة على شفائه من ألبيرتين، ومع ذلك فكر في هجرها. غير أن هذا «الكائن الهروب»، كما كان يدعوها، لم ينتظر : إذ أخبرته الخادمة فوانسواز ذات صباح أن «الآنسة ألبيرتين» قد رحلت.

6.5.1. ألبيرتين المخفية : علم السارد من برقية أن ألبيرتين ماتت بسبب حادثة. ومن ثم استغرق في مأساة غمه وغيرته بعد وفاتها. ووجد ثانياً جيلبيرت التي كانت أمها قد تزوجت البارون ده فورشقييل بعد وفاة سوان. وعندما ذهب إلى البندقية، حيث علم بزواج صديقه رويير سان لو من جيلبيرت، لم يتوصّل إلى الفوز بالهدوء الداخلي، علامة شفائه، إلا بعناء وألم كبيرين.

7.5.1. الزمان المستعاد : عند عودة السارد إلى كوميري، يفكر في صور ماضيه ؛ ثم تندلع الحرب فجأة في شهر غشت من سنة 1914 ؛ ويتذكر پاريز إبان الحرب. وذات يوم يذهب إلى حفلة نهائية عند الأميرة ده كيرمانت، فتعرض له في فناء قصرها حادثة شبيهة بحادثة فنجان الشاي، التي كنا قد صادفناها في الجزء الأول (من جهة بيت سوان)، حادثة تقدّم له الإشراف الذي يزيل غمته ومأساته بكشف الحقيقة العليا التي تنير حكايته وتعللها، والتي مفادها أن انبعاث الزمن المعيش بكامل أصالته، يقود في النهاية إلى كشف جوهر الأمور. وهكذا ينفذ السارد إلى موهبته الحقيقية، موهبة الفنان الذي يستعيد بإبداعه الزمن الضائع وهو يدوّنه في عمل فني.

6.1. الجملة – المتاهة واللغة الشعرية

إن من يقرأ هذه الرواية، ربما قد يعتقد – مثلما اعتقد إي. م. فوستر – أنها جمل وأقوال وشخصيات مبعثرة وأحداث مفككة وغير مترابطة ويتخللها حشو كثير. غير أنه يصعب الإقرار بهذا الاعتقاد أو الدفاع عنه. إذ أنها «على ضخامتها بناء معماري، أو ما يشبه كاتدرائية كبيرة، أحسن بروسست تشييدها وتنظيم أبعادها» (نجيب المانع). وإذا كانت قيمتها تعود في جزء منها إلى أنها «قصة مرحلة وقصة وعي» (هنري ميتران)، فإن نظامها وانتظامها يرتبطان في المقام الأول ببعض الموضوعات الكبرى، مثل الذكرى والموت والحب والفن، إلخ، التي تتردد وتكرر وتتواتر وكأنها هوس ينوء بكلّكله على المؤلف. غير أن تكرارها ليس نفلاً أو حشواً، وإنما يكتسي طابعاً وظيفياً ما دامت الآلة الروائية تسبكها وتبكيها بكيفيات متغايرة كلما ظهرت إحدى الشخصيات في مختلف مراحل حياة السارد، وكأنّ نسق الرواية لا يستقيم إلا بالاسترجاعات المتواصلة، وكأنّ إشراك القارئ في حقيقة مستعصية ومنفلتة دوماً لا يتأتى إلا في تكرار الموضوعات والاستعادة المستديمة لعلامات الماضي في الحاضر. وليس هذا كل ما في الأمر، إذ أن نسق هذه الرواية يرتبط – علاوة على ما سبق – ببنية جُمليها التي هي بنية أفغوانية وينزوعها نحو إضفاء الشعرية على لغتها.

لقد صيغت رواية «مبحثاً عن الزمن الضائع» - كما أسلفنا - بضمير المتكلم. والمتكلم هنا هو في الآن نفسه سارد وشخصية محورية تتقاطع تجاربها مع ما عاشه المؤلف وعاشه؛ ولا يؤدي هذا الضمير وظيفة تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية، وإنما يخصصها بصفتها خطاباً شعرياً، بما أن الكتابة بضمير الأنا هي خاصية اللغة الشعرية بامتياز. وليس تشعير الخطاب لعبة شكلية أو صنعة تقنية فحسب، بل يرتبط برؤية النص للعالم وبالموقع المجتمعي - الأيديولوجي الذي منه تنبني هذه الرؤية وعليه تنهض. وهذا ما أقره پروست شخصياً حين كتب: «إن الأسلوب عند الكاتب، كاللون عند الرسام، مسألة رؤية لا مسألة تقنية»؛ ولا ينهض استنثار پروست لضمير المتكلم المفرد قرينة وحيدة على شعرية أسلوبه، بل تنضاف إليها وتتضافر معها قرينة أخرى، هي بنية الجملة، ومن ثم بنية الرواية برمتها، مادامت الرواية جملة طويلة ومعقدة. والجميل السبروستية طويلة بكيفية غريبة وذات تركيب غني بالاستطرادات: تطول حتى لتخالها فقرات وتلتف على نفسها حتى لتخالها متاهة. وليس هذا وحده مكن شعريتها، بل يتضافر معه زينها وانسجامها الإيقاعيان اللذان يتولدان عن التوازنات والتقابلات والتشاكلات والتكرارات. فهل يمكن الاعتداد بهذا لاعتبار نص پروست حكاية شعرية (ج. إ. تاديهي)؟

II - جنيت بصدد پروست

1.2. پروست في مرايا النقد

شكلت رواية پروست موضوعاً لقراءات مختلفة المقاصد والمذاهب ومتعددة الاهتمامات والمشارب. فهناك على سبيل المثال القراءة الاجتماعية التي يمكن التعرف عليها في ما كتبه بيير زيمبا سنة 1973 تحت عنوان «رغبة الأسطورة.. قراءة اجتماعية لمارسيل پروست»، وكذلك في ما كتبه سنة 1980 تحت عنوان «الاستخفاف الروائي: پروست، كافكا، موزيل»، وهو كتاب يضع رواية پروست في سياق النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ويقارنها برواية «المحاكمة» لكافكا ورواية «رجال بلا خصال» لموزيل؛ وهناك القراءة النفسية - الموضوعاتية التي أنجزها هاوارد موس وسماها: «الفانوس السحري لمارسيل پروست»؛ وهناك من النقاد من اهتم بلغة پروست وأسلوبه أو بالأصوات السردية في روايته كما فعل جان ميلي في كتابه «جملة پروست» (1975)؛ وجان إيڤ تاديهي

في مصنفه «پروست والرواية» (1971)؛ وجيرار جنيت في «پروست واللغة» ضمن كتابه «محسّنات II»؛ ومارسيل مولر في مؤلفه «الأصوات السردية في رواية «بمخاطب عن الزمن الضائع»» (1965) ؛ وأخيراً هناك القراءة التقنية المسلحة بترسانة السرديات الحديثة والتي يمثلها جيرار جنيت في خطاب الحكاية تمثيلاً نموذجياً. وتكتسي هذه القراءة أهمية متميزة في سياق الشعريات، ولاسيما السرديات المعاصرة. فمن هو جنيت ؟

2.2. حفيد أرسطو

جيرار جنيت (1930-). كاتب مقالات وشعري فرنسي، مُبرز في الآداب ومتخرج من دار المعلمين. بعد بضع سنوات في التعليم، توجه إلى النقد في مرحلة الاحتراب النقدي بين المدافعين عن قلاع النقد التقليدي (ريمون بيكار، «نقد جديد أم خدعة جديدة؟») وأنصار النقد الجديد (رولان بارت، «النقد والحقيقة»). ونشر بين عامي 1959 و1965 مقالات عديدة في مجلات نقدية هي : «النقد» و«تيل كيل» و«المجلة الفرنسية الجديدة»، وجمعها سنة 1966 في كتاب «محسّنات I» ؛ ثم أضاف مجلدين بالعنوان نفسه : «محسّنات II» (1969) و«محسّنات III» (1972). وهي سلسلة يُعرّف فيها جنيت العمل الأدبي بأنه نص، أي «نسيج من المحسّنات»، وبذلك يضع - بصفته شعرياً - نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف «إمكانات الخطاب» المتعددة من خلال قراءة القدماء والمحدثين وپروست. وهو بهذه الصفة يمثل التيار النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته، ولكنه يظل على هامش المدارس بما أنه يتبرأ من أولئك الذين يقترحون أنساقاً صارمة لتصنيف النصوص. ويرسم كتابه «إيمائيات» (1976) الخطوط العريضة لتاريخ للخطاب بصدد اللغة وأصولها ؛ أما كتاب «مدخل إلى النص الجامع» (1979)، فيدرس مسألة الأنواع الأدبية، أو ما يسميه هو تعالي النص. ويتناول كتاب «الرق المسوح» (1982) الأدب من الدرجة الثانية أو ما يدعوه هو : النصية المفرطة (التي يُحوّل بها عمل أدبي عملاً آخر أو عدة أعمال أدبية أخرى)، ومن ثم يمتد بحثه من أستري إلى بورخيس مروراً بفلوير وپروست وروب - كزيبه ؛ وفي كتابه «خطاب الحكاية من جديد» (1983) يرد على الانتقادات التي وُجّهت لنظرية السرد التي صاغها في كتاب «محسّنات III» ؛ أما في كتابه «عصيات» (1987)، فيتناول بكيفية نسقية ومنظمة ما يدعوه هنري

ميتران : هوامش النص، أي مجموع المعطيات التي تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحت القارئ على اقتنائه، وهي العناوين والمدة تبسات والإهداء والإيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين، الخ؛ وتصدّى في كتابه الأخير «المتخيّل والأسلوب» (1991) لقضية أنساق الأدبية ومعاييرها وأنماطها. وإذا كان رومان ياكبسن، منذ 1919، قد حدّد الأدبية بأنها المظهر الجمالي للأدب، أي مجموع الخصائص النوعية التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً، فإن دراسة جنيت تطمح إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية : ما الشروط التي يمكن فيها نصّاً شفوياً أو مكتوباً أن يدرك بأنه «عمل أدبي»، أي موضوع لفظي ذو وظيفة جمالية ؟

وجنيت أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأستاذة ومدير الدراسات في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية وأحد مؤسسي مجلة «الشعريات» وكتّابها. وعند متابعة ما ساهم به كمّاً وكيفاً في حقل الشعريات، يتبيّن أنه يمتلك ماضي هذه الأخيرة وحاضرها. ومن ثمّ يمكن اعتباره حفيداً لأرسطو «الذي أعطى في كتابه «الشعريات» أول تحليل بنيوي لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه» (رولان بارط)، كما يمكن اعتبار خطابه عن الأدب في مستوى خطاب فاليري «الذي طلب تعريف الأدب بأنه موضوع لغوي»، وخطاب ياكبسن «الذي يدعو كل رسالة تركز على دالّها اللفظي رسالة شعرية» (رولان بارط).

3.2. حفيد أرسطو وخطاب الحكاية

سبق التنبيه على أن كتاب «خطاب الحكاية» يكتسي أهمية خاصة في سياق قراءات بروسست. ونضيف هنا أنه يمثل إسهاماً حاسماً في تاريخ التحليل التقني للسرد وتاريخ الشعريات الحديثة والمعاصرة بصفة عامة. وفي أفق إضاءة هذه الأهمية، نستعير من معلّم الشعريات الحديثة، رومان ياكبسن، تمييزاً كان قد اقترحه وهو بصدّد تحديد موقع وأهمية كتاب «محاضرات في اللسانيات العامة» لمعلم اللسانيات الحديثة فردنن ده صوسير، ونقصد التمييز في حقل الممارسة العلمية بين نمطين من المساهمات : النمط الأول يضع اللبّات التأسيسية ويخطط البدايات الواعدة ويوقع التقاسيم الأولية لتيار أو اتجاه أو حركة أو مدرسة، وعوض أن يُسَطّر نتائج نهائية ويقترح نظرية مغلقة وعلماً ناجزاً، يؤسس مدخلاً لبحث مُستجَد (لم يسبق طرحه) ويشي ببعض آفاقه. وضمن هذا النمط، يقع مثلاً كتاب ده صوسير في اللسانيات

وكتاب فلاديمير بروپ : «علم تشكّل الخرافة» في السرديات، وكتاب تالكوت
 پارسونز: «النظام المجتمعي» (1951) في مجال الاجتماعيات الوظيفية، وكتاب پير
 ماسري: «من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي» (1966) في حقل اجتماعيات الأدب.
 أما النمط الثاني، فيتحدّد بأنه تلخيص وتركيب لمقترحات تيار أو اتجاه أو
 حركة أو مدرسة ومنجزاتها، ومن ثم يقدم نسقاً مكتملاً (وهو ما لا يعني نهائياً)
 ويقترح نظرية «تامة» ومنهجاً للتحليل. ويستعلن هذا النمط من خلال أبحاث من
 قبيل «الشعريات» لطلودوروف و«مدخل» بارط «لتحليل الحكايات تحليلاً
 بنويماً» و«تمارين» كزيماس «الدلائلية» المطبقة على كمي ده موياسان و«منطق
 الحكاية» لكلود بريمون، وأخيراً كتاب «خطاب الحكاية» الذي تقدّم له. فهذه
 الكتابات جميعاً تلخص وتركب منجزات تحليل السرد التي قامت على استلهام النموذج
 اللساني وتوسيع مجال اشتغاله بناءً على فرضية مفادها أن الحكاية ليست إلا توسيعاً
 أو تمطيطاً للفاعل أو الجملة؛ وهي تسعى، فضلاً عن ذلك، في تشييد نماذج نظرية
 تسمح بالتقاط العام والكوفي من خلال الخاص والفريد. ذلك كان تصور طودوروف
 للشعريات :

«ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريات، فما نستنتقه هو
 خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل أدبي عندئذ
 لا يعتبر إلا تجلياً لبنية مُحدّدة وعامة ليس العمل الأدبي إلا إنجزاً من إنجازاتها
 الممكنة».

وذلك كان دأب جنينيت في «خطاب الحكاية»، إذ يطمح إلى استنباط العام من
 الخاص وإلى بناء نظرية انطلاقاً من تحليل نسقي صارم لرواية «بختا عن الزمن
 الضائع» :

«إن التحليل ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام،
 أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «بختا عن الزمن الضائع» إلى عناصره
 المألوفة كثيراً، من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول... ومن ثم
 علمي أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوفي، وإذ أريد أن أجعل
 النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة
 هي مفارقة كل شعريات، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاطٍ معرفي، ممزق دوماً بين
 تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما - واللتين مفادهما ألا مواضيع إلا
 المواضيع المفردة، وألا علم إلا علم العام».

بهذا الأفق، يشرع جنيت في إبراز اللبس المكتنف لمصطلح الحكاية، ويميز فيه بين الحكاية بصفتها مضموناً حدثياً أي قصة، والحكاية بصفتها خطاباً سردياً، والحكاية بصفتها فعلاً سردياً، ليصل إلى تحديد موضوع السرديات في الخطاب السردى وعلاقته بالفعل المنتج له والمضمون الحدثي. وقصد إضاءة هذه العلاقات، يضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط، ويبنى نموذجاً للحكاية معتبراً إياها توسيعاً للفعل ومطبّقاً عليها مقولاته: الزمن (الترتيب/المدة/التواتر) والصيغة والصوت. ومن هذا المنظور، يتناول الحكاية السبروستية، التي يراها صيغة مسهبة لجملة بسيطة: «مارسيل يصير كاتباً»، وينير محسّناتها وبلاغتها الترددية المتميزة والمميزة لها عن الحكاية التفردية التي تنطق بها روايات أونوريه ده بلزك وهنري بيل استدال.

وبما أن مقام التقديم لا يسمح بمقال يفصل القول في التحليل المجهرى الدقيق والصارم لإروايات السرد الروائي، وهو التحليل الذي دفع به جنيت إلى الممكنات المجاوزة للقيام في حقل السرديات، فمن اللائق التشديد على أن جنيت يبني نظرية ويدرس رواية ويقترح في الوقت نفسه برنامجاً للتحليل. ولعله يجب أن يقرأ الكتاب ضمن هذه الأبعاد الثلاثة المتداخلة. ذلك بأن التشديد النظري يمتح أمثله التوضيحية وشواهد الإثباتية من رواية «بجحا عن الزمن الضائع»، وقراءة هذه الأخيرة تقترض أدواتها ومفاهيمها من النظرية، وبين النظرية والنقد، اللذين يتبادلان الدعم والتعزير، يُقدّم برنامج كامل لتحليل النصوص السردية.

4.2. جيار جنيت في الثقافة العربية

تقاطع النقد العربي مع البنيوية في زمن لاحق لازدهارها في سياقها المجتمعي – الثقافي، وتحديدأ بعد تقاطع الزمن العربي مع الزمن الإمبريالي سنة 1967؛ ومنذئذ عمل على اقتراض فرضياتها النظرية وأنساقها المفاهيمية وما راكمته من طرائق في قراءة الأدب في ساحاته المختلفة: القصيدة، الأقصوصة، الرواية. وبخصوص سيرورة هذا التقاطع ومساره، يمكن الاتفاق مع طرح توفيق الزيدي في سياق الحديث عن «أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث» (1984)، إذ يرى إمكان استجلاء ثلاث لحظات نوعية – تاريخية في هذا المسار، وهي لحظة التحسُّس ولحظة انتقال النموذج اللساني إلى النقد العربي ولحظة تطبيق هذا النموذج على نصوص عربية.

وقد تمَّ الاهتمام بالسرديات البنيوية عامة وبجيار جنيت خاصة في اللحظتين

الثانية والثالثة. إذ قام عبد الرحمان أيوب سنة 1985 بترجمة كتاب «مدخل إلى النص الجامع». وهو، في حدود ما نعرف، الكتاب الوحيد الذي ترجم لجنيت إلى العربية؛ وفي العام 1988 قام بنعيسى بوجمالة بترجمة مقالة لجنيت تحت عنوان: «حدود السرد»، نشرت ضمن مجلة «آفاق» التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب، والتي خصّصت طرائق تحليل السرد الأدبي بعدها الثامن والتاسع سنة 1988؛ وفي سنة 1989 ترجم مصطفى الناجي جزءاً من الفصل الرابع من كتاب «خطاب الحكاية» ونشره تحت عنوان «المنظورات السردية»، ضمن كتاب «نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التعبير» الذي يشمل نصوصاً لسواين بوث وبوريس أوسپنسكي وفرانسواز روسوم كيون وكريستيان أنجلي وجان إيرمان؛ وقد كتب مقدمة هذا الكتاب الناقد الروائي المغربي سعيد يقطين. وما نقرأه في التقديم:

«من وجهة النظر إلى التعبير» نجدنا أمام ميلاد وتطور مقولة سردية في الزمان والمكان، وهذا ما يعطي لهذا الكتاب فرادته وجديته وانسجامه. هذه الفردة وذلك الوضوح كما يبرزان في مادة الترجمة يتجليان في أصالة ممارستها. تبقى مشكلة تعريف العديد من المصطلحات مطروحة - هنا وهناك - لكن حلّها أو تذليلها رهين بالإسهام الجماعي الناضج في الحوار والنقاش. ومثل هذا العمل الجاد والتأسيسي كفيل بدفعنا إلى الاستيعاب وقادر على حثنا على تطوير معرفتنا وممارسة الحوار...».

أما بخصوص استثمار جنيت في قراءة نصوص سردية عربية، فبالإمكان التمييز فيه بين حالتين تتفقان في أنهما مساهمة في منحه بعداً كونياً، غير أنهما تختلفان بكيفية جوهرية في صيغة تعاملهما معه؛ ففي الحالة الأولى يستنسخ ويكرّر ويُطبّق، وفي الحالة الثانية يقع استيعاء «صرامة منهجه واستلهاام دقة تحليله» وإغناء إطاراته النظرية وأدواته الإجرائية. وتجد الحالة الأولى مثالها في كتاب الباحثة المصرية سميّزاً قاسم: «بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ» الذي اعتمدت فيه «في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسي جيروار جنيت» على حدّ قولها؛ أما الحالة الثانية، فتعتر على نموذجها في مشروع الباحث المغربي سعيد يقطين، وهو المشروع الذي دشّنه بكتابه «القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب» (1985) وأضاف إليه لبنة أخرى في كتابه «تحليل الخطاب الروائي» و«انفتاح النص الروائي» الصادرين سنة 1989؛ وفي سنة 1992 أصدر كتاباً تحت عنوان «الرواية والتراث السردية» استند فيه إلى إنجازات جنيت بخصوص

المتعلقات النصية، وكرسه لقضية «التعلق النصي داخل نطاق التفاعل النصي بين الرواية والتراث السردي العربي القديم» ؛ وعليه، فهو في مستنده استمرار للمنظور النقدي المفتوح على منجزات السرديات عموماً، ولاسيما عطاءات جنيت، وهو في موضوعه «امتداد وتوسيع» لمبحث التفاعل النصي في كتاب «انفتاح النص الروائي». ولابد من التركيز على أن هذين النموذجين إن هما إلا مثالان، وإلا فهناك كثير من التطبيقات والاستلهامات والنقذات العربية التي لا يسعنا الإشارة إليها كلها ؛ ولا ينبغي أن يُحسب إغفالنأ هنا إهمالاً لها بأي حال من الأحوال.

III - مشكلات الترجمة وحلولها

يقي أن نقول كلمة عن ترجمتنا التي اعترضتها عدة صعوبات سعينا في حلها جهد الإمكان. ومن بين هذه المصاعب، التي ربما حالت دون ترجمة هذا الكتاب من قبل، كثرة الإحالات إلى الأعمال الأدبية الغربية، من ملاحم وروايات وأقاصيص وقصائد ؛ والتلميحات إلى شخصياتها ؛ فضلاً عن وفرة المصطلحات التي نختها جيران جنيت أو اشتقها بنفسه.

فأما الصعوبة الأولى، فقد حاولنا تذليلها بأن ذيلنا آترجمة بثبت للأعمال الأدبية، وآخر للشخصيات قُدمنا فيهما تبتداً عن كل عمل أدبي وكل شخصية روائية وتحررتنا - على قدر المستطاع - أن تُبرز ما له صلة بموضوع الكتاب، وأشرنا إلى الترجمة العربية في حال وجودها. والجدير بالذكر، في هذا الصدد، أن ثبت الأعمال الأدبية والفنية والنقدية قد تولى محمد معتصم إعداده، بينما أعد كل من مترجمي هذا الكتاب قسطاً من موادّ ثبت الشخصيات القصصية والروائية، وأشير إلى مُعد كل مادة بالحرف الأول من لقبه هكذا : أ = الأزدي، ح = حلي، م = معتصم.

وأما مشكلة المصطلحات في «خطاب الحكاية»، فقد حاولنا أن نبتعد في ترجمتنا عن التعريب كقولهم «أوتوبيوغرافيا» وقلنا «سيرة ذاتية»، وعن التهجين كقولهم «السردولوجيا» وقلنا «السرديات» وقولهم «الميتاحكي» وقلنا «الحكاية التالية»، وأبتعدنا عن الإلصاق - الذي لا يمتُّ بصلة إلى العربية - كقولهم «السيذاتي» وقلنا «السيري الذاتي»، وآجتهدنا في إيجاد مقابلات لبعض مصطلحات جنيت، بالرجوع إلى قسم البديع في كتب البلاغة العربية، فأقتبسنا منه مصطلحات الانصراف

والاستخدام والزيادة والنقصان، وقابلنا بها على التوالي : *syllapse* و *métalepse* و *paralipse* و *paralepse*. وإذا كان بعض من تعود أن يقرأ، في الصحف أو في الكتب، سير ذاتي أو سردولوجيا أو ميثاكي بل بيليوغرافيا وإسطوغرافيا وهلمجرأ، إذا كان قد عاب علينا نتائج هذه الطرق التي لجأنا إليها، فيمكنه - بالتعود مرة أخرى - أن يتقبل آجتهدانا، لأنه أصوب، لغويأ على الأقل، مما يستكين له ويدعو إليه.

وفي معرض حديثنا عن ترجمة المصطلحات، لابد من التنبيه إلى مصطلحين متجانسين في إملاتهما اللاتيني، استعمالهما جنيت بمعنيين مختلفين وترجمناهما نحن بلفظة واحدة (هي القصة)، لعدم عثورنا على الأفضل. وأول هذين المصطلحين هو : *Diegesis*، وقد استمدته جنيت من أفلاطون، ويعني به الحكاية الخالصة (من الحوار ومن كل عنصر محاكاتي) في مقابل *Mimesis* (أو المحاكاة). أما المصطلح الثاني، فهو *diégèse* والذي اقتبسه من إتيان سوريو، ويعني الكون القصصي، والنسبة إليه *diégétique*. وللتمييز بينهما في ترجمتنا، يمكن الإستناد إلى السياق : فكلما وردت قصة في مقابل المحاكاة، كان المقصود هو اللفظة الإغريقية التي تعني الحكاية الخالصة ؛ وكلما وردت بمعزل عن كلمة المحاكاة أو وردت منسوبة (قصصية)، كان المقصود هو المعنى الفرنسي : القصة أو (الكون) القصصي.

وسعيأ في منح ترجمتنا أكبر ما يمكن من الدقة والوضوح - لأن كل غموض في النص المترجم إنما مصدره الرئيس في نظرنا سوء الترجمة الناجم عن سوء الفهم - حاولنا مضاهاة ترجمتنا بالترجمة الأمريكية التي أنجزتها دجين إ. لوين، ونقلنا - في معرض ذلك - كل إشارة مفيدة من الترجمة، فرمزنا إليها بالحرفين م. أ.، أي الترجمة الأمريكية، واستلحقنا - تعميمأ للفائدة - «تصدير» الترجمة الأمريكية الذي وضعه جوناثان كالر، وثبت المصطلحات المفصل الذي وضعته المترجمة الأمريكية لترجمتها.

وفضلاً عن هذا وذلك، تعمّدنا ألا نشوش القارئ العربي بإقحام الحرف اللاتيني في النص، فأوردنا عناوين المؤلفات الأجنبية والتعابير اللاتينية في أسفل الصفحات. وفي أسفل الصفحات أيضاً، أشرنا إلى أرقام صفحات رواية «بختأ عن الزمن الضائع» لسامسيل بروسست في ترجمتها الأمريكية حتى يمكن قراءنا في المشرق العربي من ذوي النطق الإنكليزي، أن يعودوا إليها بسهولة إن شاءوا.

وكنا نرجو أن ننوع الخطوط، تيسيراً للفهم وتمييزاً لمكونات المكتوب من أسماء أعلام بشرية، وشخصيات روائية أو ملحمية، وأعمال أدبية أو فنية، وأفكار أو عبارات ذات أهمية خاصة. غير أن آلة التصنيف الضوئي، التي تعاني قصوراً في تنوع الخطوط، اضطررتنا إلى استعمال المسودّ (gras) وحده لذلك كله.

IV - كلمة شكر

وفي الختام، نوذُّ أن نتقدّم بالشكر الجزيل لذوي الفضل على هذا العمل. فنبداً بآل القُدوري، وعلى رأسهم السيدة فاطمة الرامي والسيد الحسين القُدوري، وأبنتهما سعيدة، الذين لولا قرارهم، المادي والمعنوي، الذي قرروه ذات مساء من شهر غشت 1994 لما كتب له أن يُنشر حتى الآن؛ وكما نشكر السيد عبد الفتاح الحجمري، من جامعة الحسن الثاني بالبيضاء، على تحمله مشقة قراءة مخطوطة الترجمة كاملة وإبداء ملاحظاته عليها وتشجيعه على التعجيل بنشرها، كذلك نشكر السيدتين نعيمة المزكّلي ونادية الجراي على روح المبادرة الدائمة التي تمنّان عنها، وخصوصاً على مراجعتهما مختلف التجارب المطبعية لهذا الكتاب؛ ونشكر أخيراً وليس آخراً السيد علي الزنايدي على ما أولاه من رعاية خاصة لطبع هذا الكتاب وإخراجه في حلّته المُتفَنِّة هذه. وأما ما تبقى، فنتمنى أن يُحسب لنا لا علينا.

عبد الجليل الأزدي

محمد معتصم

تصدير

ما من أحد شرع في دراسة المتخيّل إلا وصادف مصطلحات كوجهة النظر والاتّجاه والسادس العليم والحكاية بضمير الغائب. وذلك، لأنه لا يمكن أمرنا أن يصف تقنيات رواية ما دون مثل هذه المصطلحات، كما لا يمكنه أن يصف اشتغالات سيارة ما دون مفردات تقنية مناسبة. لكن إذا كان من يريد أن يعرف عن السيارات لا يكابد أي مشقة لأنه يجد مرجعا في الموضوع، فإن دارس الأدب لا يعثر على أي عمل مشابه في مجاله. لقد طورت هذه المفاهيم الأساسية بكيفية خصوصية وتدرجية، وأفترضَ فيها أن تطابق عناصر الرواية المتنوعة وتقنياتها الممكنة كلها. إلا أنها - ويا للمفارقة! - لم توضع جميعها بطريقة منظمة. فحتى كتاب «بلاغة المتخيّل»* لـواين بوث، والذي كان دارسو الرواية قد تعلموا منه الشيء الكثير، كان محصورا أصلا في مشاكل المنظور ووجهة النظر السرديين. ولم يتضمن أي مسح شامل.

أما كتاب، «خطاب الحكاية»* لسجّار جنيت فلا يقدر بشمن، لأنه يسد هذه الحاجة إلى نظرية منظمة في الحكاية. فهو أكمل محاولة لدينا لتعرّف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها، ولذلك سيبدو أساسياً لدارسي المتخيّل، الذين لن يجدوا فيه مصطلحات لوصف ما كانوا قد أدركوه في روايات فحسب، بل سيبتهون أيضا إلى وجود طرائق متخيّليّة سبق لهم أن فشلوا في ملاحظتها ولم يتمكنوا قط من تمحيص استباعاتها. وسيتبين كل قارئ لسجّار أنه صار محلّلا للمتخيّل أكثر حدّة ذهن ودقّة ملاحظة من ذي قبل.

* م.ع. - هذا النص، في أصله، وكما يوضح عنوانه ومصدره، «تصدير» للترجمة الأمريكية لكتاب سجّار جنيت الذي نحن صدده هنا، والتي أمّزتها دحّين إ. لوين؛ أنظر:

Jonathan Culler, "Foreword", in G. Genette, *Narrative Discourse, An Essay in Method*, Translated by Jane E Lewin, Foreworded by Jonathan Culler, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, pp. 7-13.

* Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

* Gérard Genette, «Discours du récit», in *Figures III*, coll. Poétique, éd. Seuil, 1972.

غير أنه أيضا عملٌ أهمُّ لأولئك الذين يهتمون بنظرية الحكاية ذاتها، لأنه أحد الإنجازات المركزية لما سُمِّيَ بالـ«بنائية». فدراسةُ الأدب البنائية – المرتبطة بأسماء رولان بارط وتزفيتان طودوروف وجيرارجنيت وغيرهم – لم تكن تسعى في تأويل الأدب، بل كانت تسعى في بحث بنائه وطرائقه. وكان المشروع – كما حدده بارط في كتابه «النقد والحقيقة» * وطودوروف في كتابه «الشعريات» * (ضمن سلسلة ما البنائية؟) – كان هو تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة ولا تسعى بالتالي في تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية بل تحاول تبيان نسق المحسنات والأعراف التي تمكن الأعمال من أن يكون لها ما لها من الأشكال والمعاني (1). وقد أولى البنائيون اهتماما كبيرا لبنية الحكاية – أو لـ«نحو» الحكاية، كما سماها طودوروف، في كتابه «نحو الليالي العشر» * – وللطرق التي تنظّم بها جزئيات من شتى الأصناف في روايةٍ ما لإحداث آثار تشويقيةٍ وأدوار ومقطوعات حبكة ونماذج موضوعاتية ورمزية (2). وبالرغم من أن كتاب «خطاب الحكاية» لا يشبه أيّا من هذين البحثين مباشرةً، فإنه واسطة العقد من دراسة الحكاية، لأن جنيت – في محاولته تحديد أشكال خطاب الحكاية ومحسناته – ملزم بأن يتناول كل العلاقات المعقدة بين الحكاية والقصة التي تروىها هذه الحكاية. ولابدّ للبنى والشفرات التي درسها بارط وطودوروف من أن تتبناها حكاية وتنظمها ؛ وهذا النشاط هو موضوع جنيت.

لكن إذا كان كتاب «خطاب الحكاية» أوج العمل البنائي في الحكاية وإذا أظهر – بغزارته الإصطلاحية – بهجة فرنسية خالصة في مغامرات الفكر، فإنه أيضا على علم تام بالمناقشات الأنكلو – أمريكية للحكاية، التي هي مناقشات يستشهد بها ويستعملها وأحيانا يدحضها. وهذا ليس ممارسة ضيقة الأفق، بل هو دراسة نظرية رحية الأسس.

غير أنه أيضا – ولاشك في أن هذا أكثر إدهاشا – دراسة لرواية «بجثا عن

* Roland Barthes, *Critique et vérité*, coll. Tel., éd. Seuil, 1964.

[تر. عمر. ر. بارط، النقد والحقيقة، تر. إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، نشر الشركة المغربية للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1985، ص 126.]

* Tzvetan Todorov, *Poétique*, Coll. Points, éd. Seuil, 1968.

[تر. عمر. تزفيتان طودوروف، الشعرية، تر. شكري المخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987.]

* T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.

الزمن الضائع»^{*} لافتة للنظر. فكأن جنيت كان قد عقد العزم على أن يكذب المتشككين الذين يؤكدون أن التحليل البنيوي للحكاية لا يلائم إلا أبسط الحكايات، كالحكايات الشعبية، فأبدى الشجاعة واختار إحدى أشد الحكايات تعقيدا ودقة وتشابكا موضوعا له. لكن هذا العمل في الواقع ليس من باب التبجح في شيء. فقد كان جنيت مهتما زماً طويلاً بپروست، وتحتوي مجلداته الثلاثة التي تحمل عنوان «محسّنات»⁽³⁾ والتي أخذ منها كتاب «خطاب الحكاية»، تحتوي على ثلاثة مقالات أخرى في عمل پروست الأدبي.

وباعتبار التركيز على پروست، فإن مفاهيمنا النقدية المألوفة تقتضي منا أن نختار بين طريقتين في النظر إلى مشروع جنيت : فإما أن يكون هدفه الحقيقي تطوير نظرية في الحكاية ومن ثم تُتخذ رواية پروست العظيمة مجرد مصدر للتوضيحات التمثيلية، وإما أن تكون المادة النظرية مجرد نقاش منهجي يُبرر على قدر ما يؤدي إلى فهم أحسن لرواية «بمخا عن الزمن الضائع». وجنيت، في مقدمة كتابه، يرفض - وهو مُحقّق في ذلك تماما - أن يختار بين هذين الخيارين ؛ غير أن هذا لا يعني وجوب اعتبار هذا العمل نوعاً من الحل الوسط الجامع بينهما : إنه ليس هذا ولا ذاك. بل هو - على العكس من ذلك - مثال أقصى وفريد من كل نوع. فنحن نرى من جهة أن إكثاره من اللجوء إلى پروست أمر يضيف عليه قوة نظرية عظيمة، لأنه مجر على أخذ تعقيدات الحكاية السبروستسية كلها بعين الاعتبار. فليس هذا اختباراً صارماً للمقولات فحسب، يؤدي بلا شك إلى اكتشاف تمييزات جديدة؟ بل تضاهي النظرية بالشواذ باستمرار ويتوجب عليها أن تبين وجه الشذوذ فيها. ونرى من جهة أخرى أن محاولة جنيت صياغة نظرية في الحكاية بدراسة عمل پروست الأدبي أمر يمنحه امتيازاً بارزاً على مؤلّين آخرين لرواية «بمخا...». فهو لم يحتج إلى أن يعجل بتقديم تأويل موضوعاتي لكلّ حدث، وإلى أن يحدّد رؤية پروست للحياة وتصوّره للفن. وهو يستطيع أن يعن النظر في غرابة الخطاب السبروستسي، مشيراً باستمرار إلى أي حدّ هذه الرواية بناءً غريب. وبما أن منظوره الخاص يفرض عليه أن يطرح أسئلة عما يُعتبر مسلماً به عادة، فإنه يطلعنا على أمور لم نكن نعرفها عن ذلك الكتاب ويحقق أمراً لا يحققه معظم المؤلّين، ألا وهو أنه يهدينا إلى تجربة النص.

* *A la recherche du temps perdu.*

* *Figures.*

وبما أن عرض جنيت وترجمة دجين لوهين واضحان وضوحاً رائعاً، فلا حاجة إلى إجمال خلاصة الكتاب، ويمكن المرء أن يقدمه بالإشارة إلى مجالات اهتمام كبرى عديدة.

وجهة النظر. يستند اقتراح مهمٌ وجديدٌ إلى مفهوم «وجهة النظر» التقليدي. فقد أخفق معظم المنظرين - كما يحاول جنيت أن يبرهن على ذلك - في التمييز بوضوح بين «الصيغة والصوت، أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردية؟ والسؤال المختلف عنه تماماً: من السارد؟». وهكذا، فإذا رُوِيَتْ قصةٌ من وجهة نظر شخصية خاصة (أو على حدّ تعبير جنيت: إذا بُورِت من خلال تلك الشخصية)، فإن السؤال: «هل هذه الشخصية هي السارد أيضاً، بما أنها تتحدث بضمير المتكلم، أم السارد شخص آخر يتكلم عنها بضمير الغائب؟»، ليس سؤالاً عن وجهة النظر، التي هي واحدة في كلتا الحالتين، بل هو سؤال عن الصوت. وبالعكس من ذلك، يمكن أن تتغير وجهة النظر في ما يسمّى عادةً الحكاية بضمير المتكلم، تبعاً لكون الأحداث مبرأة من خلال وعي السارد لحظة السرد أو من خلال وعيه في فترة من الماضي وقعت فيها الأحداث. والإلحاح على الاختلاف بين السارد والتبشير ومراجعة هامة لنظرية وجهة النظر.

التبشير. يُرشد مفهوم التبشير إلى بعض المشاكل التي تمهّم. وكان معلق، هو مايك بيل، قد حاول أن يُقنِع بأن جنيت يستعمل مصطلح التبشير للدلالة على حالتين مختلفتين إلى درجة أن اعتبارهما متغيرين للظاهرة الواحدة إضعاف لمفهومه الجديد المهم⁽⁴⁾. ففي ما يدعوه جنيت تبشيراً داخلياً، تُبأَر الحكاية من خلال وعي شخصية ما؛ بينما التبشير الخارجي شيء مختلف تماماً، لأن الحكاية تُبأَر فيه على شخصية ما، وليس من خلالها. ففي أقصوصة «القتلة»* لسارنست همنكووي أو في روايات ضاشيل هامت، مثلاً، يُروى لنا ما فعله الشخصيات، وليس ما تفكّر فيه أو تراه، واعتبار غياب التبشير هذا نوعاً آخر من التبشير إضعافٌ لدقة المفهوم. وكان بيل قد اقترح تنقيحات لحل المشاكل التي تكشفها نظرية جنيت، ويبدو جنيت أسعد ما يكون بقبول التعديلات. فالطبيعة الحقيقية للشعريات بصفتها عملاً متدرجاً، تراكمياً تضمن - كما يقول في خاتمة كتابه - أن تحال صياغاتها ذات يوم

* «Killers».

إلى ركام النفايات. وإذا حدث هذا، فسيكون ذلك بلاشك لأنها كانت قد أوجت بتحسينات ماً.

الترددية. إن محاولة جنيت أن يكون شاملاً حيث كان الآخرون قد عملوا بكيفية أكثر تدرجاً تؤدي أحياناً إلى اكتشاف الموضوعات التي لم تكن قد نوقشت كثيراً ولكنها تبدو - عند الاستقصاء - في غاية الأهمية. فهو يدرس العلاقة الممكنة بين زمن القصة أو الحبكة وزمن الحكاية، ويتهي إلى أنها يمكن أن تصنف بلغة الترتيب (فالأحداث تقع بترتيب وتُسرد بترتيب آخر)، والسرعة أو المدة (فالحكاية تكرر حيزاً لتجربة مخاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة)، والتواتر (فالحكاية يمكنها أن تروي مراراً وتكراراً حدثاً وقع مرة واحدة فقط أو يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مراراً وتكراراً). ويعرف الباحثون في الحكاية الترتيب والسرعة معرفة جيدة الآن: فالأول يتضمن مفاهيم كالأرتجاع والاستشراف، والبدء من الوسط، والأخيرة تتضمن مفاهيم كالمشهد والمجمل. لكن التواتر - كما يحدث - لم يناقش إلا نادراً، وذلك بالرغم من أنه يبدو موضوعاً رئيسية. إن التكرار، وهو شكل شائع من أشكال التواتر، كان قد تبدى تقنيةً مركزية في روايات طليعية معينة، وما يسميه جنيت التردد، الذي تقول فيه الحكاية مرة واحدة إن شيئاً ما وقع مراراً وتكراراً، يصبح ذا تشكيلة من الوظائف المهمة. طبعاً، إن بروسست ميال كثيراً إلى النمط الترددي، لكنه يستخدم أيضاً محسناً فائتاً يسميه جنيت الترددي الكاذب، وهو: أن تسرد القصة حدثاً بصفته شيئاً وقع مراراً وتكراراً، بينما تجعله خصوصيته الحقيقية يبدو فردياً بالتأكيد. هكذا تُدرج ضمن وصف طويل مناقشات موسعة لما كان يحدث كل يوم سبت في كومبري، وهي مناقشات يُستبعد أن تكون قد تكررت كل أسبوع. ويُحدث هذا النمط آثاراً سردية غريبة لم تكن قد نوقشت بعد؛ ونحن ندين بفهمنا المتزايد لها لاستقصاء جنيت الرائد للترددية.

المعيار والشذوذ. يؤدي تعريف جنيت لمحسّنات التواتر إلى جعل نمط بروسستي متميز شيئاً شاذاً (وهو ما استتبع تسمية «الترددية الكاذب»). فقد يتوقع المرء الآن وصفاً للحكاية قائماً على أمثلة بروسستية للعمل بالطريقة النقيض بالضبط، متخذاً تقنيات بروسست الغريبة معياراً؛ لكن نسق التمييزات تحت كل من

• ع-م - باللاتينية في الأصل (in medias res).

المقولات الكبرى - أي الزمن والصوت والصيغة - يُصير ما هو پروستي نمطي شيئاً شاذاً. ويستخلص جنيت، وهو يناقش الصوت، أن الحركة من مستوى سردي إلى آخر عند پروست غالباً ما تكون مشوشة وتسودها الخروق. وفي حالة الصيغة، لا يبدو پروست «مختلفاً» عن التمييز الأساسي بين المحاكاة والقصة فحسب، بل تشكّل «تعدديت[ه] الصيغية» أيضاً «فضيحة» لنسق وجهة النظر. ففي بعض الأحيان، عندما ننظر مع مارسيل عبر نافذة أو ثقب باب ولا نرى إلا تلك الأفعال التي يستطيع أن يراها، سُرّوى لنا أفكار الشخصيات التي يُفترض فينا أن نلاحظها. وبطرق شتى، «يُقلقُ پروست - كما يقول جنيت - منطق التمثيل السردّي كله».

ويمكن أن يبدو هذا خلاصة غريبة يُنتهى إليها، بما أن پروست يبدو بالمقارنة مع أحدث الروائيين عهداً مورطاً كثيراً في تمثيل عالم وتجربة شخصية لهذا العالم. وإذا أمكن دائماً أن يتورط پروست في خرق فظيع للنسق، فلا ريب في أن ذلك راجع إلى أن المقولات المستعملة لوصف الخطاب السردّي قائمة في الواقع على ما يمكننا أن نسمّيه على سبيل التبسيط نموذجاً للعالم الواقعي. فالأحداث، تبعاً لهذا النموذج، تقع بالضرورة بترتيب خاص وفي عدد من الأزمنة قابل للتحديد. ويتوفر المتكلم على أنواع معينة من المعلومات عن الأحداث وتعوزه أنواع أخرى. وهو إما جرباً أو لم يجربها، ويكون عموماً في علاقة معينة بالأحداث التي يرويها. ومهما يمكن أن يكون هذا النموذج صحيحاً، فلا شيء يمنع الحكايات من خرقه وإنتاج نصوص تتضمن تأليفات مستحيلة. ذلك بأن جملة مثل «رأيت جورج يحاول الوصول إلى شيء ما في محفظته الجلدية بينما كان يفكر في إمكان أن يتناول لحم الضأن في عشاء ذلك المساء» تؤكد تأليفاً بين المعرفة والجهل قد يكون أبعد احتمالاً في العالم، لكن الروايات كثيراً ما تُحدث مثل هذه التأليفات، ولو أنها نادرة في نطاق جملة واحدة. وكثيراً ما يجوز أن تبدو الحكايات شاذة في غالب الأحوال، لأن نماذجنا من الإجراءات السردية تقوم دائماً على نماذج من الواقع.

لكن قد يصح أيضاً أن يكون عمل جنيت دليلاً على سلطة الهامشي، التكميلي، الاستثناء. فمقولته تبدو كأنها معدة خصيصاً لوسم أبرز تقنيات پروست بأنها شاذة، وبالتالي - وبمعنى من المعاني - فإن هذه الظواهر الهامشية، هذه الاستثناءات، تحدّد المعايير في الواقع: فهذه الحالات التي يبدو النسق مهجلاً لها هي

في الواقع حاسمة له. ويتصل عمل جنيت، في تمثيله لهذا المنطق المفارق، بأهم أصل تأملي لما يسمّى الآن «ما بعد البنيائية»، ألا وهو : بحث جاك دريدا في منطق الهامشيّة أو التكميليّة الذي يشغل دائماً في خطاطاتنا التأويلية⁽⁵⁾. وسواءً أتتبع المرء عملياً هذه القضايا أم لم يتبعها، فإن كتاب «خطاب الحكاية» لجنيت عمل استفزازي، إضافة إلى أنه أداة لا غنى عنها للباحثين في الحكاية.

جوناثان كالر

(ترجمة : محمد معتصم)

هوامش

(1) عن المناقشة والمصادر والمراجع، انظر : Jonathan Culler, *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y. : Cornell University, Press, 1975).

(2) انظر : Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), and Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose* (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press ; London : Blackwell, 1977).

(3) *Figures* (Paris : Seuil, 1966), *Figures II* (1969), *Figures III* (1972).

إضافة إلى المناقشات الأخرى الثلاث لهروست (واحدة في كل مجلد)، تتضمن هذه المجموعات مقالات تتناول ستدال وفلوبير وروب - كروييه وبارط وشعراء الباروك وقضايا متنوعة في النظرية الأدبية والبلاغية. وفي وقت أقرب عهداً، نشر جنيت كتابه الصحم (*Mimologiques*, Seuil, 1976)، وهو دراسة لكائنات عبر العصور أنكرت الطبيعة الاعباطية للدليل اللساني.

(4) Mieke Bal, «Narration et focalisation», *Poétique*, 29 (February 1977), 107-127.

(5) انظر : Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1977)

خطاب الحكاية

توطئة

تتناول هذه الدراسة موضوعاً خاصاً هو الحكاية في رواية «بخط عن الزمن الضائع»، وهذا التدقيق يستدعي على الفور ملاحظتين متفاوتتي الأهمية. تتعلق الأولى بتحديد المتن*: فكلنا نعلم اليوم أن العمل الذي يحمل هذا الاسم، والذي حرَّه بيير كلارك وأندريه فيري - في نشرتهما - نصُّه المقبول منذ سنة 1954، ليس إلا آخر حالات عمل أدبي كاد مارسيل بروست يقضي حياته كلها في إنجازها، وتتوزَّع معظم نُسخه السابقة بين كتاب «الملذات والأيام»* (1896) وكتاب «معارضات ومتفرقات»* (1919) ومختلف المجموعات أو المقالات التي لم تُنشر إلا بعد وفاته تحت عنوان «إخباريات»* (1927) و«جان سانتوي»* (1952) و«ضد سانت - بولق»* (1954)⁽¹⁾، وحوالي ثمانين دفترًا* أُودع منذ سنة 1962 قسم المخطوطات في الخزانة الوطنية. لهذا السبب، الذي يُضاف إليه التوقف الاضطراري في 18 نونبر من سنة 1922*، لا يمكن رواية «بخط عن الزمن الضائع»، أكثر من أي عمل أدبي آخر، أن تُعتبر عملاً أدبياً مغلقاً؛ ولذلك من الشرعي دوماً والضروري أحياناً اللجوءُ إلى مقارنة النص «النهائي» بتغيُّر من متغيِّراته. ويصح هذا أيضاً عن طريقة سير الحكاية، لأننا لا نستطيع أن نتجاهل - مثلاً - ما يقَدِّمه اكتشاف نص «جان سانتوي» المكتوب «بضمير الغائب» من أفق ودلالة للنسق السردي المتبني في رواية «بخط عن الزمن الضائع». ومن ثم سينصب اهتمامنا على العمل الأدبي النهائي، آخذين بعين الاعتبار أحياناً سوابقه التي لا نتفحصها لذاتها - إذ قلماً يكون لذلك معنى - ولكننا نتفحصها للتوضيح الذي يمكن أن تضيفه .

* م.ع. - (طبيعة) المتن الجروستى الذي هو رواية «بخط عن الزمن الضائع»

* *Les plaisirs et les jours.*

* *Pastiches et mélanges.*

* *Chroniques*

* *Jean Santeuil.*

* *Conte Sainte-Beuve.*

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : أربعة وعشرين. وواضح أنه خطأ ناتج عن الخلط البصري بين quatre-vingts وvingt-quatre.

* م.ع. - إشارة إلى تاريخ وفاة بروست.

وأما الملاحظة الثانية، فتخص المنهج، بل الطريقة التي تُتبعها هنا. فقد أمكننا أن نلاحظ سلفاً أن أياً من العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي لهذه الدراسة لا يشير إلى ما اعتبرته منذ حين موضوعها الخاص. وهذا ليس بدافع التأنيق ولا بدافع التضخيم المتعمد للموضوع. بل الواقع أن الحكاية السبروسستية ستبدو هنا في الغالب – وربما بكيفية مزعجة للبعض – مهملة لصالح اعتبارات أعم؛ أو – كما يُقال في الوقت الحاضر – ستبدو مُمّحية أمام «نظرية الأدب»، وبعبارة أدق هنا: ستبدو مُمّحية أمام نظرية الحكاية أو السرديات. وقد يمكنني أن أبرّر هذا الوضع الملبس وأوضحه بكيفيتين مختلفتين جداً: وذلك إما وأنا أجعل صراحة – كما فعل آخرون في مكان آخر – الموضوع الخاص في خدمة المطبخ العام أو التحليل النقدي في خدمة النظرية؛ وبذلك تصير رواية «بمخا عن الزمن الضائع» هنا مجرد ذريعة وخزان للأمثلة وموضوع للتوضيح من أجل شعريات سردية حيث قد تتلاشى سمات رواية «بمخا عن الزمن الضائع» الخاصة في تعالي «قوانين النوع»؛ وإما وأنا أخضع – على العكس من ذلك – الشعريات للنقد، وأجعل من المفاهيم والتصنيفات والإجراءات المقترحة هنا أدوات ملائمة مخصصة حصراً لإتاحة وصف أصوب أو أدق للحكاية السبروسستية في تفردتها، بما أن اللف «النظري» تفرضه في كل مرة ضرورات إيضاح منهجي.

وأعترف برغبتني – أو عجزتي – عن الاختيار بين هذين النظامين الدفاعيين المتنافرين في الظاهر. إذ يبدو لي من المستحيل تناول رواية «بمخا عن الزمن الضائع» مثلاً فقط على ما قد تكون عليه الحكاية عموماً، أو الحكاية الروائية، أو الحكاية في شكلها السري – الذاتي، أو أي فئة أو صنف أو ضرب، لأن خصوصية السرد السبروسستي منظورا إليه في مجموعه غير قابلة للاختزال، وكل تعميم هنا قد يكون خطأً منهجياً؛ إن رواية «بمخا عن الزمن الضائع» لا توضّح إلا ذاتها. لكن تلك الخصوصية – من جهة أخرى – ليست غير قابلة للتفكيك، وكل سمة من السمات التي يستخرجها منها التحليل تحتمل مقارنة أو مقارنة أو نظراً. ورواية «بمخا عن الزمن الضائع» تتكوّن – شأن كل عمل أدبي وكل جهاز عضوي – من عناصر كونية، أو على الأقل متجاوزة للفرد، تجمعها في تركيبة خاصة، بل في كلية فريدة. وتحليلها ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «بمخا عن الزمن الضائع» إلى عناصره المألوفة كثيراً، من

محسّنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول أسميها «مفارقات زمنية»، «تردّدي»، «تبثيرات»، «زيادات» وما شاكل ذلك. إن ما أقترحه هنا منهج للتحليل أساساً؛ ومن ثمّ عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة كل شعريات، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاط معرفي، ممزّق دوماً بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما – واللتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المقرّدة، وألا علم إلا علم العام؛ غير أنها مفارقة معزّزة دوماً – كما لو كانت ممغنطة – بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعاً بعض القلة والتي مفادها أن العام هو في صميم الخاص، وبالتالي – وخلافاً للرأي السائد – أن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض .

لكن ضمان العلمية للدوار – بل لحوّل – منهجي، قد لا يتم دون دجل. ولذلك سأدافع عن الدعوى نفسها ولكن بطريقة أخرى: فلعل العلاقة الحقيقية بين الجفاف «النظري» والدقة النقدية هي هنا علاقة تناوب مروّح للنفس وتسلية متبادلة. وعسى أن يستطيع القارئ بدوره أن يجد في تلك العلاقة نوعاً من اللهو الدوري، كما يجده الأرق في تغيير ضججته غير المريحة: فالانفعالات المتناوبة عزيزة على ربّات الفن⁽²⁾.

هوامش

- (1) التاريخ التي نذكر بها هنا هي تواريخ النشرات الأولى، لكن إحالاتنا ترجع طبعا إلى نشرة بيلر كلازاك وإيف سالندرا الصادرة في مجلدين - «جان سانوي» مسبوقا بـ«الملذات والأيام»؛ و«ضد سانت - بؤف» مسبوقا بـ«معارضات ومفردات» وتتبعها بـ«بحوث ومقالات»* (نشر Pléiade، 1971) - والتي تتضمن عدة نصوص لم يسبق نشرها. كما يجب أحيانا، في انتظار طبعة محققة لرواية «بجأ عن الزمن الضائع»، الاستمرار في اللجوء إلى نشرة قالوا لكتاب «ضد سانت - بؤف» فيما يخص بعض الصفحات المقتبسة من «الدفاتر»*.
- (2) م.أ. - باللاتينية في الأصل (*amant alterna Camenae*) - والعبارة لـهوليوس فرجيليوس مارو ؛ انظر :
Virgil, *Eclogues*, III. 59, trans. James Rhoades, *The Poems of Virgil* (Chicago : Encyclopaedia Britannica, 1952).

* *Essais et Articles.*
* *Cahiers.*

مدخل

عادة ما نستخدم كلمة الحكاية* دون اهتمام مُنَّا بالتباسها، وأحيانا دون تبين هذا الالتباس، وربما ترجع بعض صعوبات السرديات إلى هذا الخلط. وإذا أردنا أن نكون على بصيرة من أمرنا في هذا المجال، فعلينا - فيما يبدو لي - أن نميز تحت هذا المصطلح بين ثلاثة مفاهيم متباينة تميزا واضحا .

فبمعنى أول - هو الأكثر بدهاة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع - تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردى، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث: هكذا سنطلق تسمية حكاية عوليس على الخطبة التي يلقيها البطل أمام القياسيين في النشيد IX و X و XI و XII من ملحمة «الأوديسة»*، وبالتالي على هذه الأناشيد الأربعة نفسها، أي ذلك الجزء من النص الهومييري الذي يزعم أنه نُسخ أمين لتلك الخطبة .

وبمعنى ثان - أقل انتشارا، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محلي المضمون السردى ومنظريه - تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخيلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، إلخ). وفي هذه الحالة يعني «تحليل الحكاية» دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها (ويغض النظر عن الوسيط، اللساني أو غيره، الذي يُطلعنا عليها)، أي هنا المغامرات التي مرَّ بها عوليس منذ سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كاليبسو.

وبمعنى ثالث - هو الأكثر قدما في الظاهر - تدل كلمة الحكاية على حدث أيضا؛ غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما: إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته. وهكذا سنقول إن

م.ع. - الكلمة الفرنسية هي récit. ولقابلنا المعاني والالتباسات نفسها التي لهذه الكلمة. وعن لم ترجمها بـ«محكى» ولا بـ«حكى» (الشائعتين في المغرب): لم ترجمها بـ«محكى»، لأن المقصود هنا ليس مضمون الحكاية وحده؛ ولا بـ«حكى» (أو «قص»، الشائعة في المشرق)، لأن الأمر لا يتعلق هنا أيضا بشكل الحكاية فقط.

* Odyssée.

النشيد IX و X و XI و XII من ملحمة «الأوديسة» مخصصة لحكاية عوليس، كما يُقال إن النشيد XXII مخصص لتقتيل الطامعين: فرواية مغامراته عمل يشبه تقتيل الطامعين في زوجته تمام الشبه، وإذا كان من المسلّم به أن وجود تلك المغامرات (بافتراض أننا نعتبرها حقيقية كما اعتبرها عوليس) لا يتوقف البتة على عمل الرواية، فإنه من البديهي أيضا أن الخطاب السردى (وهو حكاية عوليس بالمعنى الأول للفظه) يتوقف تماما على عمل الرواية ذاك، ما دام الخطاب السردى نتاج عمل الرواية، مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل نطق ما. أما إذا اعتبرنا عوليس كذابا، واعتبرنا المغامرات التي يرويها متخيّلة، فإن الفعل السردى لا يفتأ يزداد أهمية، مادام لا يتوقف عليه وجود الخطاب فحسب، بل يتوقف عليه أيضا تخيل وجود الأعمال التي «ينقلها».

وسيقال مثل ذلك طبعاً عن الفعل السردى لهوميروس نفسه حيثما اضطلع هوميروس بأن يروي مباشرة مغامرات عوليس. ومن ثم فلا منطوق، بل لا مضمون سردياً أحيانا، دون فعل سردى. لذلك من المدهش ألا تهتم نظرية الحكاية إلا قليلا حتى الآن بمسائل النطق السردى، وأن تركز انتباهها كله تقريبا على المنطوق ومضمونه، كما لو كان ثانويا تماما، مثلا، أن يكون هوميروس هو الذي يروي مغامرات عوليس تارة، وأن يكون عوليس هو الذي يرويها بنفسه تارة أخرى. لكننا نعلم (وسنعود إلى ذلك فيما بعد) أن أفلاطون، فيما مضى، كان قد رأى هذا الموضوع جديرا باهتمامه.

إن دراستنا، كما يدل على ذلك عنوانها أو يكاد، تنصب أساسا على الحكاية بمعناها الأكثر شيوعا، أي على الخطاب السردى، الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمننا، نصا سرديا. لكن تحليل الخطاب السردى كما أفهمه يستتبع باستمرار - كما سنرى - دراسة العلاقتين، وأعني: من جهة، العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكاية بمعناها الثانى)؛ ومن جهة أخرى، العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه، حقيقة (هوميروس) أو تخييليا (عوليس) (الحكاية بمعناها الثالث). ومن ثم علينا منذ الآن، حتى نتحاشى كل خلط وكل اضطراب في اللغة، أن ندل بالفاظ أحادية المعنى على كل من هذه المظاهر الثلاثة للواقع السردى. وأقترح، دونما إلحاح على الأسباب البديهية من جهة أخرى لاختياري للمصطلحات، أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردى (حتى وإن تكشف هذا المضمون، والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدئى)؛ واسم الحكاية بمعناها الحصرى على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص

السردى نفسه؛ واسم السرد على الفعل السردى، المنتج، وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيقى أو التخيلى الذى يحدث فيه ذلك الفعل⁽¹⁾ .

ومن ثم فموضوعنا هنا هو الحكاية، بالمعنى الضيق الذى نخصه من الآن فصاعداً لذلك المصطلح. ومن البديهي كثيراً، فيما أظن، أن يكون مستوى الخطاب السردى هو الوحيد، من بين المستويات الثلاثة التى ميّزنا بينها الآن، الذى يعرض نفسه مباشرة للتحليل النصي، الذى هو نفسه أداة الدراسة الوحيدة التى كنا نملكها فى حقل الحكاية الأدبية، وخصوصاً الحكاية التخيلية. فلو أردنا أن ندرس مثلاً الأحداث التى يرويها جول ميشليه فى كتابه «تاريخ فرنسا»^{*}، لو أردنا أن ندرس تلك الأحداث لذاتها، لأمكننا اللجوء إلى كل أنواع الوثائق الخارجة عن هذا العمل والتى تخص تاريخ فرنسا؛ ولو أردنا أن ندرس تحرير هذا العمل لذاته، لأمكننا أن نستخدم وثائق أخرى، خارجة هي أيضاً عن نص ميشليه، تخص حياته وعمله خلال السنوات التى كرسها لذلك النص. وهذا المورد ليس مورد من بهتم، من جهة، بالأحداث التى ترويها الحكاية التى تشكّلها رواية «بحثا عن الزمن الضائع»، ومن جهة أخرى، بالفعل السردى الذى تنشأ منه: فقد لا يمكن أى وثيقة خارجة عن رواية «بحثا...» - وخصوصاً أى سيرة حياة جيدة لمارسيل پروست، لو وُجدت -⁽²⁾ أن تُطلِعَ على تلك الأحداث وعلى ذلك الفعل، ما دامت الأحداث والفعل معا تخيلية وما دامت لا تمسح مارسيل پروست، وإنما تمسح البطل والساد المقترض لروايته. ولا يعنى ذلك طبعاً أنني أرى أن المضمون السردى لرواية «بحثا...» لا علاقة له بحياة مؤلفها، وإنما يعنى فقط أن هذه العلاقة لا تمكّن من تسخير هذه الأخيرة لتحليل دقيق للأول (كما لا تمكّن من العكس). أما السرد المنتج لهذه الحكاية، وهو فعل مارسيل⁽³⁾ الذى يروي حياته الماضية، فسنتحسب منذ الآن من خلطه بفعل پروست الذى يكتب رواية «بحثا عن الزمن الضائع». وسنمحص هذا الموضوع فيما بعد؛ وحسبنا الآن أن نذكر بأن الواحدة والعشرين والخمسة مائة صفحة المكونة لكتاب «من جهة بيت سوان» (طبعة كراسي^{*}) والتي نشرها پروست فى شهر نونبر 1913 وكان قد حررها خلال بضع سنوات قبل ذلك التاريخ، يُفترض (فى الحالة الراهنة للمتخيل) أن يكون السارد قد كتبها بعد الحرب فعلاً. ومن ثم فالحكاية هي،

* *Histoire de France.*

* *Edition Grasset.*

وهي وحدها، التي تطلعنا هنا: من جهة على الأحداث التي ترويها، ومن جهة أخرى على النشاط الذي يُفترض أنه أنتجها. وبعبارة أخرى: إن معرفتنا بهذا النشاط وبتلك الأحداث لا يمكن إلا أن تكون معرفة غير مباشرة، يتوسط لها حتما خطابُ الحكاية، بما أن الأحداث هي بالضبط مدار ذلك الخطاب وبما أن نشاط التحرير يخلف فيه آثارا أو علامات أو قرائن يمكن كشفها وتأويلها، كحضور ضمير متكلم يدل على تطابق الشخصية والسارد، أو حضور فعل ماضي يدل على أسبقية العمل المروي على العمل السردي، هذا فضلا عن إشارات أكثر مباشرة وأكثر صراحة .

ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بوساطة الحكاية. لكن العكس صحيح أيضا: فالحكاية (أي الخطاب السردي) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية (كما هو شأن «علم الأخلاق»* لسباروخ سبينوزا، مثلا)، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا (كما هو شأن مجموعة من الوثائق الحفرية، مثلا). إنها تعيش، بصفتها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها؛ وتعيش، بصفتها خطابا، من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها.

ومن ثم سيكون تحليل الخطاب السردي في نظرنا هو - أساسا - دراسة العلاقات بين الحكاية: والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد (بصفتها بتدرجان في خطاب الحكاية). ويؤدي بي هذا الموقف إلى اقتراح تقسيم جديد لحقل الدراسة. وسأنتقل من التقسيم الذي اقترحه تزفيتان طودوروف⁽⁴⁾ عام 1966. لقد كان هذا التقسيم يصنف مسائل الحكاية إلى ثلاث مقولات هي: مقولة الزمن، «التي يُعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب»؛ ومقولة الجهة، «أو الكيفية التي يدرك بها الساردُ القصة»؛ ومقولة الصيغة، أي «نمط الخطاب الذي يستعمله السارد». وأتبنى دون أي تعديل المقولة الأولى بتعريفها الذي ذكرته للتو، والتي كان طودوروف يوضحها بملاحظات عن الـ«تشوهات الزمنية» (أي عدم الإخلاص لترتيب الزمن للأحداث) وعن علاقات التسلسل أو التناوب أو «التضمين» بين مختلف خطوط العمل المشكّلة للقصة، لكنه كان يضيف إليها اعتبارات عن «زمن النطق» وزمن الـ«إدراك» السريين (اللذين يمثلهما مع زمن الكتابة وزمن القراءة) يبدو لي أنها تتعدى حدود تعريفه الخاص. أما أنا، فسأحتفظ بتلك الاعتبارات لفئة أخرى من المسائل، ترتبط طبعاً بالعلاقات بين الحكاية والسرد. وكانت مقولة الجهة⁽⁵⁾

* Ethics.

تطلق أساسا على قضايا «وجهة النظر» السردية؛ بينما كانت مقولة الصيغة⁽⁶⁾ تضم مسائل «المسافة» التي يتناولها النقد الأمريكي ذو التقاليد الجيمسية - عموما، بلغة التعارض بين *showing* («التمثيل» بلغة طودوروف) و *telling* («السرد»)، وهو انبعاث لمقولتي *mimésis* [=محاكاة] (أي تقليد مطلق) و *diégésis* [=قصة] (أي حكاية خالصة) الأفلاطونيتين - وشتى أنماط تمثيل خطاب الشخصية، وأنماط الحضور الصريح أو الضمني للسارد والقارئ في الحكاية. وكما قلت منذ قليل عن «زمن النطق»، فإنني أرى من الضروري تفكيك هذه السلسلة الأخيرة من المسائل، بصفتها تطرح فعل السرد وعمره للنقاش؛ وبالمقابل، يجب جمع سائر ما كان يوزعه طودوروف بين الجهة والصيغة، في مقولة ضخمة واحدة سنسميها مؤقتا مقولة أنماط التمثيل أو درجات المحاكاة. ومن ثم، فإن إعادة التوزيع هذه تنتهي إلى تقسيم يختلف اختلافا ملموسا عن التقسيم الذي تستلهمه، تقسيم سأعيد صياغته الآن لذاته، وأنا أبدأ في اختيار المصطلحات إلى نوع من الاستعارة اللغوية التي نود ألا نفهم بكيفية مفرطة الحرفية .

وما دامت كل حكاية - ولو كانت في مثل طول رواية «بجنا عن الزمن الضائع»⁽⁷⁾ وتعقيدها - إنتاجا لغويا يمتلح برواية حدث أو عدة أحداث، فلعله من الشرعي تناولها بصفتها التطوير (الضخم بالقدر المراد) الذي تخضع له صيغة فعلية، بالمعنى النحوي للفظة - أي تمطيط فعل من الأفعال. (فأمشي) و(وصل) بَطُورس) هما في نظري شكلان من الحكاية أدنيان، وبالعكس فإن ملحمة «الأوديسة» أو رواية «بجنا...» ليست نوعا ما إلا توسيعا (بمعناه البلاغي) لمنطوقات مثل عوليس يعود إلى إيثاقه أو مارسيل يصير كاتباً. وربما يسمح لنا هذا بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردية (أو على الأقل بصياغتها) وفقا لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال، ستختزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي: تلك التي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة، والتي سندرجها تحت مقولة الزمن؛ وتلك التي تتعلق بأنماط «التمثيل» السردية (وأشكاله ودرجاته)، وبالتالي بصيغ⁽⁸⁾ الحكاية؛ وأخيرا تلك التي تتعلق بالكيفية التي يبدو بها السرد نفسه (بالمعنى الذي عرفناه به، أي الوضع أو المقام السردية)⁽⁹⁾ مُستتبعاً في الحكاية، ومعه محرّكاه: السارد ومتلقيه، الحقيقي أو المفترض؛ وقد نميل إلى إدراج هذا التحديد الثالث تحت عنوان الـ«شخص»، لكن - لأسباب ستظهر جليا فيما بعد - يبدو لي من المفضل تبني

مصطلح ذي إجماعات نفسية أقل جلاء قليلا (قليلا جدا، وبالأسف!)، سنعطيه مدلولاً مفهوماً أوسع بكيفية ملموسة، لن يكون الـ«شخص»* (الذي يُرجع إلى التعارض التقليدي بين حكاية «بضمير المتكلم»* وحكاية «بضمير الغائب»*) إلا مظهراً من مظاهره: هذا المصطلح هو الصوت، الذي كان جوزف فُندريس مثلاً يعرفه بمعناه النحوي هكذا:

جهة حدث الفعل المتفحص في علاقاته بالذات... (10) .

طبعاً، إن الذات المقصودة هنا هي ذات المنطوق، بينما سيدل الصوت عندنا على علاقة بذات النطق (وبمقامه بكيفية أعم)؛ وأذكر، مرة أخرى، بأن الأمر لا يتعلق هنا إلا باقتباسات لمصطلحات، وهي اقتباسات لا تدعي الارتكاز على تماثلات صارمة* (11).

وكما نبين، فإن الفئات الثلاث المقترحة هنا، والتي تدل على حقول للدراسة وتحدد تنظيم الفصول التالية (12)، لا تتطابق مع المقولات الثلاث المحددة آنفاً والتي كانت تدل على مستويات لتعريف الحكاية، وإنما تتوافق معها بكيفية معقدة: فالزمن والصبغة يشتغلان كلاهما على مستوى العلاقات بين القصة والحكاية، بينما يدل الصوت في آن واحد على العلاقات بين السرد والحكاية، وبين السرد والقصة. غير أننا سنحترس من تجميد هذه المصطلحات، ومن تحويل ما لا يكون كل مرة إلا نظاماً من العلاقات إلى جوهر.

-
- م.ع. - personne ؛ اقرأ أيضاً : «ضمير الشخص».
 - م.ع. - à la première personne ؛ اقرأ أيضاً : «بضمير الشخص الأول» أو «بضمير الشخص المتكلم».
 - م.ع. - à la troisième personne ؛ اقرأ أيضاً : «بضمير الشخص الثالث» أو «بضمير الشخص الغائب».
 - م.ع. - المقصود : تماثلات صارمة مع نظيراتها (أه أصولاً) في النحو (وفي البلاغة).

- (1) إن لفظي «الحكاية» و«السرد» عنيان عن التحليل. أما فيما يخص لفظة «القصة»، فإنني - بالرغم من ضرر واضح - سأعتمد على الاستعمال الشائع (يُقال: «raconter une histoire» [روى قصة])، وعلى استعمال تقني، أكثر انحصارا طبعاً، ولكنه مقبول تماماً منذ أن اقترح ترفيثان طودوروف التمييز بين «الحكاية بصفتها خطاباً» (المعنى الأول) و«الحكاية بصفتها قصة» (المعنى الثاني). وبهذا المعنى نفسه سأستعمل أيضاً مصطلح diégèse [قصة]، الذي جاءنا من مظري الحكاية السينمائية.
- (2) لا تنطوي السير الرديئة هنا على أي ضرر، ما دام عيبها الرئيسي يقوم على أنها تُسند سرود إلى بروسست ما يقوله بروسست عن مارسيل وإلى إيلبي ما يقوله عن كوميري وإلى كاهوروك ما يقوله عن باليك، ولمعجراً؛ وهي طريقة قابلة للمساومة في حد ذاتها، ولكنها لا تهددنا بخطر، لأن هذه السير - إذا استثنينا الأسماء - لا تعتمد عن رواية «بمختار...».
- (3) نحتفظ هنا بهذا الاسم الشخصي المثير للجدل، للدلالة على بطل رواية «بمختار...» وساردها في آن واحد. وسأعسر هذا في الفصل الأخير.
- (4) «I es catégories du récit littéraire», *Communications* 8.
- [م.ع. - تر. عربية: تز. طودوروف، «مقولات الحكاية الأدبية»، تر. الحسين سحبان وفؤاد صما، ضمن آفاق (مجلة)، ع. 8 - 9، 1988، صص. 30-54].
- (5) أعيدت تسميتها «رؤية» في: (1967) *Littérature et Signification*؛ وفي: *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968). [م.ع. - تر. عربية: تز. طودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للشعر، الدار البيضاء، ط 1، 1987].
- (6) أعيدت تسميتها «سجل» عام 1967 و1968.
- (7) هل نحن في حاجة إلى أن نوضح أننا، ونحن نتناول هنا هذا العمل الأدبي بصفته حكاية، لا ننوي البتة اختزاله في ذلك المظهر؟ وهو مظهر أهمله النقد غالباً حداً، لكنه لم يغرب قط عن بال بروسست نفسه. هكذا نتحدث عن «الموهبة الحفية التي يشكل هذا المؤلف تاريخها» (P II, 397/RH I, 1002).
- (8) يُستعمل هذا المصطلح هنا بمعنى قريب من معناه اللساني، إذا رجعنا مثلاً إلى هذا التعريف الذي يقدمه قاموس «ليترية»: *
- (9) بالمعنى الذي يتحدث به إميل بنقنست عن «مقام الخطاب» (E. Benveniste, «La nature des pronoms» (*Problèmes de linguistique générale* I, V^e partie, coll. TEL, éd. Gallimard, 1966, pp. 251, 252 [Trad. angl *Problems in General Linguistics*, trans. (M.E Meeek (Coral Gables, Fla, 1971), pp. 217, 218]). [م.أ. - تر. «مقام» بهذا المعنى الخاص حداً في نص جنيت كله. وفي مقال بنقنست («طبيعة الضمائر»)، تُعرّف «مقامات» الخطاب بأنها «الأفعال المتميزة، والعريدة

* *Littre*.

دائماً، التي يَحَقِّقُ بها المتكلم اللسانَ في كلامٍ» ؛ «[كل] مقام فهو فريد بطبعه». ومن ثم فإن المقام السردى يرجع إلى شيء كالوضع السردى أو القالب السردى - أي مجموعة كاملة من الظروف (البشرية، الزمنية، المكانية) التي ينتج عنها منطوق سردى].

(10) مذكور في قاموس *Petit Robert*. تحت مادة *Voix*.

(11) تحليل آخر - بروسيتياني تماماً - لاستعمال هذا المصطلح هو : وجود كتاب مارسيل مولر القيم والذي

ب عنوان: *Les Voix narratives dans «A la recherche du temps perdu»* (Droz, Genève, 1965)

(12) إن الفصول الثلاثة الأولى (وهي الترتيب والمدة والتواتر) تتناول الزمن، والرابع يتناول الصيغة، والخامس والأخير يتناول الصوت.

I. الترتيب

زمن الحكاية؟

الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... : فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال). وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها - التي من المتبدل يائها في الحكايات - ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية، أو في بضع لقطات من صورة مركبة سينائية «تواترية»، إلخ)، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر⁽¹⁾.

الثنائية الزمنية المشدد عليها هنا بهذه القوة، والتي يشير إليها المنظرون الألمان بالمعارضة بين زمن القصة* وزمن الحكاية*(2)، سمة لا تميز الحكاية السينائية فحسب، بل تميز الحكاية الشفوية أيضا، على مستويات بلورتها الجمالية كلها، بما فيها ذلك المستوى «الأدبي» المحض الذي هو مستوى الإنشاد الملحمي أو السرد المسرحي (كحكاية تيرامين*، مثلا...). ولعلها أقل ملاءمة في أشكال أخرى من التعبير السردية كـ«الرواية - الصورة»* أو القصة المصورة (أو المرسومة، كسفلية* أوريبيو، أو الموشاة كـ«مسدى» الملكة ماتيلدا)، التي - إذ تشكل مقطوعات من الصور، وتتطلب بالتالي قراءة متتابعة أو ترمزية - تنسجم أيضا مع نوع من النظرة الشمولية والتزامنية (أو على الأقل نظرة لا يتحكم تتابع الصور بعد في مجراها)، بل تدعو إليه. وهذا المعنى، تكون الحكاية الأدبية المكتوبة ذات وضع من الأصعب الإحاطة به. فهي، كالحكاية الشفوية أو السينائية، لا يمكن «استهلاكها»، وبالتالي

* م.ع. - بالألمانية في الأصل (Erzählte Zeit).

* م.ع. - بالألمانية في الأصل (Erzählzeit).

* م.أ. - شخصية في مسرحية جان راسين، «فيلدرا» (Phèdre)، وهي مشهورة بسردها لموت هيروليت.

* م.أ. - مجلة تتضمن قصص حب مروية في صور شمسية.

* م.ع. - السفلية: الجزء الأسفل من لوحة فنية.

تحقيقها، إلا في زمن هو زمن القراءة طبعاً؛ وإذا أمكن إبطال تنايحية عاصرها بقراءة نزوية أو تكرارية أو انتقائية، لم يمكن ذلك الإبطال أن يصل إلى حد العُجْمَة التامة: فالمرء يستطيع عرض شريط سينائي عكسا، صورةً فصورةً؛ ولكنه لا يستطيع قراءة نصّ عكسا، حرفا فحرفا، ولا حتى كلمة فكلمة، ولا حتى جُملة فجملة دائما، دون أن يتوقف عن كونه نصا. إن الكتاب — أيّ كتاب — أكثر تقيدا بعض الكثرة مما يُعبّر عنه اليوم غالبا بخطيئة الدال اللساني الشهيرة، التي يسهل إنكارها نظريا أكثر مما يسهل إقصاؤها عمليا. ومع ذلك، فإن المسألة هنا ليست مسألة مطابقة وضع الحكاية المكتوبة (الأدبية أو غير الأدبية) مع وضع الحكاية الشفوية: فزمنية الحكاية المكتوبة شرطية أو أدائية نوعا ما؛ وما دامت الحكاية المكتوبة حادثة — ككل شيء آخر — في الزمن، فإنها توجد في الفضاء وبصفتها فضاء، ويكون الزمن اللازم لـ«استهلاك»ها هو الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها، كما تُعبّر طريق أو يُجتاز حقل. إن النص السردى، ككل نص آخر، ليست له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كناية من قراءته الخاصة .

ولهذه الظروف — كما سنرى فيما بعد — تبعاتٌ معيّنة على حديثنا، وسيكون علينا أحيانا تصويب آثار الانتقال الكنائي أو محاولة تصويبها؛ ولكن علينا أولا أن نسلم بذلك الانتقال، مادام يشكّل جزءا من اللعبة السردية، فتقبل على الفور وبلا تدقيق شيةً مُتخيل زمن الحكاية^٥، هذا الزمن الزائف الذي يقوم مقام زمن حقيقي والذي سنتناوله (مع ما يتضمنه هذا تناول من تحفظ ورضى في آن واحد) بصفته زمنا — كاذبا.

بعد اتخاذنا هذه الاحتياطات، سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لما يبدو لي تحديداً أساسية ثلاثة هي: الصّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني للكاذب لتنظيمها في الحكاية، وهي الصّلات التي ستكون موضوع هذا الفصل الأول؛ والصّلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (في الواقع، طول النص) لروايتها في الحكاية، وأعني صلات السرعة، التي ستكون موضوع الفصل الثاني؛ وأخيرا صلات التواتر، أي — بعبارة تقريبية فقط — العلاقات بين قدرات

٥ م ع . — مرة أخرى باللاتينية في الأصل (Erzählzeit).

تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية، وهي العلاقات التي سيخصّص لها الفصل الثالث.

المفارقات الزمنية

تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البدهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى كروايات آلان روب - كروييه، التي يكون فيها الإرجاع الزمني مشوشا عمدا. ومن البدهي أيضا أن إعادة التشكيل في الحكاية الكلاسيكية ليست - على العكس من ذلك - ممكنة في أغلب الأحيان فحسب (لأن الخطاب السردى فيها لا يقبل أبدا ترتيب الأحداث دون أن ينبئ على ذلك)، بل هي ضرورية أيضا، وذلك للسبب نفسه بالضبط: وهو أنه عندما يُستهل مقطع سردى بإشارة مثل: «قبل ذلك بثلاثة أشهر...»، فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بعقد في الحكاية، وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قبل في القصة: فهذا وذاك - أو بعبارة أفضل فالصلة (صلة التقابل أو التنافر) بين هذا وذاك أساسية للنص السردى؛ وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليس اقتصارا على النص، بل هو - بكل بساطة - قتل له .

ويسلم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية (كما سأسمي هنا مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية) وقياسها، يسلمان ضمنا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة. وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية. ويبدو أن الحكاية الشعبية قد اعتادت أن تتقيد، في تمفصلاتها الكبرى على الأقل، بالترتيب الزمني؛ لكن تقاليدنا الأدبية (الغربية) يُدئت - على العكس من ذلك - نأثر معارقة زمنية متميز، ما دام السارد، وقد تطرق للشجار بين آخيلوس وأكامنون، الذي يعلنه منطلقا لحكايته (ex hou de)

(ta prôta)، يعود، منذ البيت الثامن من ملحمة «الإلياذة»^{*}، نحو عشرة أيام إلى الوراء لعرض سبب ذلك الشجار في حوالي أربعين ومائة بيت استعادي (إهانة خروسيس – غضب أفولون – الطاعون). ونحن نعلم أن هذه البداية من الوسط المتبوعاً بعودة تفسيرية إلى مرحلة زمنية سابقة، ستصير إحدى عادات النوع الملحمي الشكلية، ونعلم أيضاً إلى أي حد ظل أسلوب السرد الروائي مخلصاً في هذا الصدد لأسلوب سلفه البعيد⁽³⁾، وهذا حتى في خضم القرن التاسع عشر «الواقعي»: فللاقتناع بهذا الأمر، يكفي التفكير في بعض افتتاحيات بلزك، كافتتاحيتي رواية «سيزار بيروتو»^{*}، أو رواية «الدوقة ده لانجي»^{*}. ويتخذ داتيز مبدأ يستعمله لوسيان ده ريميري⁽⁴⁾، وسيأخذ بلزك نفسه على استدال كونه لم يبدأ رواية «دير شرتويي پارما»^{*} بحادثة واتللو، مختزلاً «كل ما سبق في حكاية معينة يحكيها فابريس أو تُحكى عنه فيما هو يرقد في القرية الفنلندية التي يُجرح فيها»⁽⁵⁾. ومن ثم لن نرتكب زلة تصوير المفارقة الزمنية وكأنها نادرة أو ابتكارٌ حديث: إنها على العكس من ذلك أحد الموارد التقليدية للسرد الأدبي .

ثم إننا إذا أمعنا النظر في الآيات الأولى من ملحمة «الإلياذة» والتي أشرنا إليها منذ حين، أدركنا أن حركتها الزمنية أشد تعقيداً مما قلته. هاهي ذي بترجمة يول مازون:

تغني – أيتها الإلهة – بغضب آخيلوس ابن فيلا؛ ذلك الغضب البغيض الذي أورث الأخطائين آلاماً بلا عدد وألقى بكثير من نفوس الأبطال الأبية طعاماً لهادس، في حين جعل هؤلاء الأبطال أنفسهم فريسة الكلاب وكل الطيور الجارحة – تنفيذاً لمشيئة زفس. وذلك من يوم ما قرّق شجار أولاً بين ابن أتريد، حامي شعبه، وآخيلوس النبيل. فمن من الآلهة إذن زجّ بهما في ذلك الشجار أو القتال؟ إنه ابن ليثو وزفس: فهو الذي أثبت حفيظته على الملك، فضخم بالجيش كله محنة قاسية، كان الناس يمشون منها محتضرين؛ وذلك لأن ابن أتريد كان قد أهان كاهنه خروسيس⁽⁶⁾.

وهكذا، فإن أول موضوع سردي أشار إليه هوميروس هو غضب آخيلوس،

* Ἰλιάς

* César Biotteau.

* La Duchesse de Langeais.

* La Chartreuse de Parme.

والثاني هو آلام الأخائين، التي هي نتيجة فعلها؛ لكن الثالث هو الشجار بين آخيلوس وأكامنون، الذي هو سببه المباشر وبالتالي فهو أسبق منه؛ ثم - إذا استمرنا في الرجوع صراحة من سبب إلى سبب - الطاعون، الذي هو سبب الشجار؛ وأخيراً إهانة خروسيس، التي هي سبب الطاعون. إن العناصر الخمسة المشكلة لهذا المطلع، والتي سأسميها أ، ب، ج، د، هـ بناء على ترتيب ظهورها في الحكاية، تشغل في القصة المواقع الزمنية: 4، 5، 3، 2، 1 على التوالي: الأمر الذي يستتبع هذه الصيغة الرياضية* التي ستركب نوعاً ما صلات التتابع: أ 4 - ب 5 - ج 3 - د 2 - هـ 1. وهذا يقربنا بعض التقريب من حركة عكسية بانتظام⁽⁷⁾.

والآن علينا أن نتوغل بمزيد من التفصيل في تحليل المفارقات الزمنية. وأستعير من كتاب «جان ساتوي» مثلاً نموذجياً إلى حد ما. إن الوضع، الذي سيُعر عليه تحت شتى الأشكال في رواية «بمحا عن الزمن الضائع»، هو وضع المستقبل الذي يصير حاضراً والذي لا يشبه الفكرة التي كانت سائدة عنه في الماضي. يعثر جان، بعد عدة سنوات، على الفندق الذي تسكنه ماري كوسيشيف، التي أحبها فيما مضى، فيقارن مشاعره في الوقت الحاضر بتلك التي كان يعتقد فيما مضى أنه سيشعر بها اليوم:

كان - وهو يمر أمام الفندق - يتذكر أحياناً الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمته سائحاً حتى ذلك المكان. ولكنه كان يتذكرها من غير تلك الكآبة التي كان يعتقد آنذاك أنه سينوقها ذات يوم لو أحس بأنه صار لا يحبها. ذلك لأن ما كان يُسقط تلك الكآبة مقدماً على لامبالته الآتية، هو حبه. وذلك الحب صار غير موجود⁽⁸⁾.

يقوم التحليل الزمني لمثل هذا النص، أولاً على تعداد مقاطعه حسب تبدلاتها الموقعية في زمن القصة. ونكشف هنا باختصار تسعة مقاطع موزعة على موقعين زمنيين سنسميها 2 (الآن) و 1 (فيما مضى)، وذلك بغض النظر هنا عن طابعها الاجتراري («أحياناً»): المقطع أ على الموقع 2 («كان - وهو يمر أمام الفندق - يتذكر أحياناً»)، ب على الموقع 1 («الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمته سائحاً حتى ذلك المكان»)، ج على 2 («لكنه كان يتذكرها من غير»)، د على 1

م.ع. - أصفاً رياضية - نحاوراً - إلى كلمة صيغة، حتى يمر فيها وبين الصيغة بالمعنى الذي حُصص له الفصل الرابع من هذه الدراسة.

«الكآبة التي كان يعتقد آنذاك»، هـ على 2 «أنه سيدوقها ذات يوم لو أنه أحس بأنه صار لا يُحبها»، و على 1 «لأن ما كان يُسقط تلك الكآبة مقدما»، ز على 2 «على لا مبالاته الآتية»، ح على 1 «هو حبه»، ط على 2 «وذلك الحب صار غير موجود». ومن ثم فالصيغة الرياضية للمواقع الزمنية هنا هي:

أ2 - ب1 - ج2 - د1 - هـ2 - و1 - ز2 - ح1 - ط2،

أي تعرّج تام. ونلاحظ عَرَضاً أن صعوبة هذا النص عند القراءة الأولى تتأتى من الكيفية - المنظمة ظاهرياً - التي يحدف بها بروسست هنا الصورى الزمنية الأكثر أولية (فيما مضى، الآن)، والتي على القارئ أن يستكملها ذهنياً حتى لا يختلط عليه الأمر. لكن جرد المواقع وحده لا يستنفد التحليل الزمني، ولو آنحصر في قضايا الترتيب، ولا يسمح بتحديد وضع المفارقات الزمنية، بل لا بد أيضاً من تحديد الصلّات التي تجمع بين المقاطع.

فإذا اعتبرنا المقطع أ منطلقاً سردياً، وبالتالي في موقع مستقل، نَحَدّد المقطع ب - طبعاً - بأنه مقطع استعادي؛ وهي استعادة يمكن نعتها بالذاتية، بمعنى أنها تتولاها الشخصية نفسها التي لا تزيد حكايتها على أن تروي الأفكار الحالية («كان يتذكر...»); ومن ثم فالمقطع ب تابع زمنياً للمقطع أ، لأنه يتحدد بأنه استعادي بالمقياس إلى المقطع أ. ويأشر المقطع ج عودة بسيطة إلى الموقع الابتدائي، دون تبعية. ويقوم المقطع د مرّة أخرى بالاستعادة، ولكنها استعادة تتولاها الحكاية مباشرة هذه المرة: فالظاهر أن السارد هو الذي يشير إلى غياب الكآبة، ولو أن البطل يلاحظ هذا الغياب. ويردنا هـ إلى الحاضر، ولكن بكيفية مختلفة تماماً عن ج، لأن الحاضر يُنظر إليه هذه المرة انطلاقاً من الماضي، و«من وجهة نظر» ذلك الماضي: إنه ليس مجرد عودة إلى الحاضر، بل هو استشراف (ذاتي طبعاً) للحاضر في الماضي، ومن ثم فالمقطع هـ تابع للمقطع د، كما كان المقطع د تابعا للمقطع ج، بينما كان ج مستقلاً كالمقطع أ. ويردنا المقطع و إلى الموقع 1 (الماضي) على مستوى أعلى من الاستشراف هـ - وهو مجرد عودة مرة أخرى، لكنها عودة إلى 1، أي إلى موقع تابع. والمقطع ز استشراف مرة أخرى، ولكنه استشراف موضوعي هذه المرة، لأن جان الوقت الماضي لم يكن يتوقع أن تكون نهاية حبه الآتية لامبالاة بالضبط، بل كآبة على توقفه عن الحب. والمقطع ح هو - كالمقطع و - مجرد عودة إلى 1. وأخيراً فإن المقطع ط (مثل ج) مجرد عودة إلى 2، أي إلى المنطلق.

ومن ثم فهذا المقتطف الوجيز يقدم باختصار عينة متنوعة جدا من مختلف العلاقات الزمنية الممكنة: استعادات ذاتية وموضوعية، استشرافات ذاتية وموضوعية، عودات بسيطة إلى كل من هذين الموقعين. وبما أن التمييز بين المفارقات الزمنية الذاتية والموضوعية ليس ذا طابع زمني، بل يتعلق بمقولات مستعرفها في الفصل الخاص بالصيغة، فإننا سنجمده الآن؛ ومن جهة أخرى، وتجنباً للإيحاءات النفسية المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائياً ظواهر ذاتية، مثل «استشراف» أو «استعادة»، فإننا سنقصيها في أغلب الأحيان لصالح مصطلحات أكثر حيادا: فندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية - الذي هو مصطلح عام - للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين*، والتي سنرى أنها أشكال لا تنحصر تماما في الاستباق والاسترجاع⁽⁹⁾.

ويمكننا هذا التحليل للصلّات التركيبية (التبعية والتناسق) بين المقاطع، يمكننا الآن من أن نستبدل بصيغتنا الرياضية الأولى التي لم تكن تُبرز إلا المواقع، صيغة رياضية ثنائية تُظهر العلاقات والاندماجات:

$$أ 2 [ب 1] ج 2 [د 1 (هـ 2) و 1 (ز 2) ح 1] ط 2.$$

هنا نتبين بوضوح الاختلاف في الوضع بين المقاطع أ و ج وط من جهة، والمقطعين هـ و ز من جهة أخرى، والتي تحتل كلها الموقع الزمني نفسه، ولكن ليس على المستوى التراتبي نفسه. ونتبين أيضا أن الصلات الحركية (الاسترجاعات والاستباقات) تتموقع عند انفتاحات المعقوفين أو القوسين، بما أن الانغلاقات تنفق مع عودات بسيطة. ونلاحظ أخيرا أن المقتطف المدروس هنا محكم الإغلاق، بما أن مواقع الانطلاق يُعاد دمجها بدقة على كل مستوى: سنرى أن الأمر ليس كذلك دائما. طبعا، إن العلاقات العددية تمكن من التمييز بين الاسترجاعات والاستباقات، لكننا نستطيع توضيح تلك الصيغة الرياضية توضيحا أكثر، كهذه مثلا:

ع.م - الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية

$$2\text{ج} \left[\begin{array}{c} \text{استرجاع} \\ \text{ب 1} \end{array} \right] 2\text{ح} \left[\begin{array}{c} \text{استرجاع} \\ \text{د 1 هـ 2 و 1 (2ز) ح 1} \\ \text{استباق استباق} \end{array} \right]$$

لقد كان هذا المقتطف ينطوي على ميزة (تعليمية) واضحة، هي أنه بنية زمنية منحصرة في موقعين. غير أن ذلك وُضع نادر جدا؛ وقبل أن ننصرف عن المستوى السردى الأصغر، نقتبس من كتاب «سدوم وعامورة» نصا أشد تعقيدا (ولو حصرناه - كما سنفعل - في مواقع الزمنية الأكثر عمومية، مهملين بعض الفروق الدقيقة)، يوضح جيدا الموجدية الزمنية المميزة للحكاية اليهودية. نحن بصدد الحفلة الساهرة عند الأمير ده كيرمانت، وقد روى سوان لمارسيل منذ حين اعتناق الأمير للدين *دريهفوسية*، الذي يرى فيه - بتحيز ساذج - دليلا على الذكاء. وإليك كيف تتابع حكاية مارسيل القول (وأشير بحرف أبجدي إلى بداية كل مقطع متميز):

(أ) كان سوان يرى الآن أولئك الذين يشاركونه الرأي أذكاء بلا تمييز، وأعني صديقه القديم الأمير ده كيرمانت، ورفيقي بلوخ، (ب) الذي كان قد أبعده حتى الآن، (ج) والذي دعاه للغداء. (د) وقد استمال سوان بلوخا استمالة شديدة لما قال له إن الأمير ده كيرمانت كان *دريهفوسيا*. «علينا أن نطلب منه أن يوقع لوائحننا من أجل بيكار؛ فقد يُحدث ذلك التوقيع أثرا عظيما، باسم كاسمه». ولكن سوان، الذي يجمع بين يقينه الشديد بصفته إسرائيليا واعتداله اللبق بصفته

* ع.م - *الدريهفوسية (dreyfusisme)*: نسبة إلى ألفريد دريهفوس (1859-1935). وهو ضابط يهودي فرنسي كبير بهيئة أركان حرب الجيش الفرنسي؛ قدم للمحاكمة العسكرية عام 1894 بتهمة الخيانة العظمى وتسريب معلومات إلى الأعداء الألمان وحكم عليه بالسجن والتضييق. وبعد بضع سنوات اكتشفت السلطات براءته وثارت ثائرة الراديكاليين، واتهموا هيئة الأركان بالتواطؤ لأنها تفضل أنصارا لرجال الدين والملك وأعداء السامية. وعاد دريهفوس إلى الجيش عام 1906 ونال وسام الشرف. واهتمت الحياة السياسية الفرنسية والحياة الأدبية من الأعماق مع هذه القضية وثارت حملة صحفية ومظاهرات ومصادمات بين المتقنين والاشتراكيين والراديكاليين الفرنسيين من جانب وقادة الجيش والكنيسة من جانب آخر، واتهم الجانب الأول الأخير بالعداء للجمهورية والبحث عن مبرر لإقامة نظام سلطوي مستبد. وظل العداء كامنا خلال الجمهورية الثالثة. تعرف هذه القضية بقضية دريهفوس (1884-1906): بالفرنسية *affaire Dreyfus* وبالإنكليزية *Dreyfus Case*.

رجل مجتمع، (هـ) والذي كان أكثر تعوداً لهاتين الصفتين (و) من أن يستطيع التخلص منهما في هذا الوقت المتأخر، رفض السماح لبلوخ بأن يبعث للسامير بمنشور يوقعه، ولو بكيفية تلبو كأنها من تلقاء ذاته. وكان سوان يكرر قائلاً: «لا يمكنه أن يقوم بذلك، لا ينبغي أن نطلب المستحيل. هذا رجل أسطوري قطع آلاف الفراسخ كي يصل إلينا. إنه يمكن أن يفيدنا كثيراً. ولو وقّع لاحتكم، لعرض نفسه لخطر أهله ببساطة، ولعوقب بسببنا، ولربما ندم على تصرّحاته ولما قام بها بعد ذلك». وفوق ذلك، رفض سوان التوقيع باسمه الخاص. فقد كان يراه أكثر عبرانية من ألا يخلف أثراً شيئاً. ثم إذا كان يستحسن كل ما يتصل بالمراجعة، فإنه لم يكن يود الانضمام قطعاً إلى الحملة المناهضة للروح العسكرية. فقد كان يحمل، (ز) وهو ما لم يكن قد فعله حتى الآن، التوسام (ح) الذي كان قد ناله ككل جندي شاب، في حرب السبعين، (ط) وأضاف إلى وصيته ملحقاً كي يطالب، (ي) على عكس تداييره السابقة، (ك) بأن تُرد أجماد حربية إلى رتبته بصفته فارساً في فيلق الشرف. وهي مطالبة جمعت حول كنيسته كوميري سرية بأكملها من (ل) أولئك الفرسان الذين كانت فرانسواز تبكي مستقبلهم فيما مضى، عندما كانت تفكر (م) في أفق حرب ما. (ن) وباختصار، لقد رفض سوان توقيع منشور بلوخ رفضاً جعل رفيقي يحكم عليه بأنه فاتر ومعدى بالقوموية ووطني متزمت، مع أنه كان مشتهراً لدى كثير من الناس بأنه دريفوسسي ساخط. (س) تركني سوان دون أن يصادفني حتى لا يضطر إلى التوديع، إلخ⁽¹⁰⁾.

لقد تبيننا هنا إذن (ومرة أخرى بكيفية تقريبية جداً، وعلى سبيل الإيضاح فقط) خمسة عشر مقطعاً سردياً، تتوزع على تسعة مواقع زمنية. وإليك تلك المواقع بترتيبها الزمني: 1. حرب سنة 1870؛ 2. طفولة مارسيل في كوميري؛ 3. قبل حفلة كيرمانت الساهرة؛ 4. حفلة كيرمانت الساهرة التي يمكن أن نموقعها في سنة 1898؛ 5. دعوة بلوخ (اللاحقة بالضرورة لهذه الحفلة الساهرة، التي يتغيب عنها بلوخ)؛ 6. غداء سوان - بلوخ؛ 7. تحرير ملحق الوصية، 8. جنازة سوان؛ 9. الحرب التي «تفكر» فرانسواز في «أفق»ها، والتي لا تشغل - إذا شئنا الدقة التامة - أي موقع محدد، ما دامت افتراضية فقط، ولكننا نستطيع أن نطابقها مع حرب 1914-1918، وذلك حتى نموقعها في الزمن ونبسّط الأمور. ومن ثم ستكون الصيغة الرياضية كالتالي:

41 - 3ب - 5ج - 6د - 3هـ - 6و - 3ز - 1ح - 7ط - 3ي - 3ك - 2ل - 9م - 6ن - 4س.

وإذا قارنا البنية الزمنية لهذا المقتطف بالبنية الزمنية للمقتطف السابق، لاحظنا - علاوة على العدد الأكبر من المواقع - اندماجا تراتبيا أشد تعقيدا، ما دام م مثلا متوقفا على ل، المتوقف على ك، المتوقف على ط، المتوقف على الاستباق الكبير د - ن. ومن جهة أخرى، فإن بعض المفارقات الزمنية، مثل ب و ج، تتجاوز دون عودة صريحة إلى الموقع الأساسي: فهما إذن على مستوى التبعية نفسه، وهما متناسقان فيما بينهما ببساطة. وأخيرا، فإن المرور من ج 5 إلى د 6 ليس استباقا حقيقيا، ما دُمنا لن نعود أبدا إلى الموقع 5؛ ومن ثم فهو مجرد حذف للزمن المنقضي بين 5 (الدعوة) و 6 (الغداء)؛ والحذف، أو القفز إلى الأمام دون عودة، ليس مفارقة زمنية طبعاً، بل هو مجرد تسريع للحكاية سندرسه في الفصل الخاص بالمدة: فهو يؤثر حقا في الزمن، ولكن ليس من زاوية الترتيب، الذي يهمننا وحده هنا، ومن ثم لن نشير إلى هذا المرور من ج إلى د بمعقوفين، بل سنشير إليه بخط صغير فقط يدل على تتابع محض. فإليكم إذن الصيغة الرياضية التامة:

4- [ب3] ج5 - د6 (هـ) 6 و (ز3) (ح1) (ط7 > ي3) < ك8 (ل2 > م9) << ن6 >> س4.

ونصرف الآن عن المستوى السردى الأصغر لنتناول البنية الزمنية لرواية «بمحا...» منظورا إليها في تمفصلاتها الكبرى. ومن المسلم به ألا يستطيع تحليل على هذا المستوى أن يأخذ بعين الاعتبار التفاصيل التي تتعلق بصعيد آخز، وأن يصدر بالتالي عن أحد التبسيطات الأكثر تقريبية: فنحن نمرُّ هنا من البنية الصغرى إلى البنية الكبرى.

يتطرق المقطع الزمني الأول من رواية «بمحا...» الذي تُخصِّص له الصفحات الست الأولى من الكتاب، يتطرق للحظة يستحيل التأريخ لها بدقة، ولكنها تقع في لحظة متأخرة إلى حد ما من حياة البطل⁽¹¹⁾، أي في الفترة التي كان ينام فيها مبكرا ويكابُدُّ الأرق، فيقضي قسطا كبيرا من ليلته في تذكر ماضيه. ومن ثم فهذا الزمن الأول في الترتيب السردى ليس الأول في الترتيب القصصي. فلنستيق تممة التحليل، ولنخصص له من الآن الموقع 5 في القصة. ومن ثم: أ 5.

والمقطع الثاني (الجزء I، من ص. 9 إلى ص. 43*)، هو حكاية السارد - الذي ثلِّمه بوضوح ذكرياتُ البطل المصاب بالأرق (والذي يؤدي هنا وظيفة ما

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية: الجزء I من ص. 7 إلى ص. 33.

يسميه مارسيل مولر⁽¹²⁾ : الذات الوسيطة) - لحادثة محدّدة جدا ولكنها مهمة جدا من حادثات طفولته في كومبري، ألا وهي: المشهد الشهير لما يسميه «مأساة نوم»(ه)، والذي في غضونه سيتهي الأمر بأمه، التي منعتها زيارة سوان من أن تمنحه قبّلتها المسائية المعتادة، إلى أن تدعن - وهو «الاستسلام الأول» الحاسم - لإلحاحاته فتمضي الليلة بالقرب منه: ب 2.

ويردُّنا المقطع الثالث (الجزء I، ص. 43-44) بإيجاز شديد إلى الموقع 5، الذي هو موقع حالات الأرق: ج 5. ومن المحتمل أن يقع المقطع الرابع في مكان ما من تلك المرحلة، ما دام يُحدّث تعديلا في مضمون حالات الأرق⁽¹³⁾: إنها حادثة حلوى المادلين (الجزء I، من ص. 44 إلى ص. 48)، التي يستعيد فيها السارد جانبا كاملا من طفولته («من كومبري، كل ما لم يكن مسرح نومي ومأساته») ظل حتى ذلك الحين متواريا (أو محفوظا) في نسيان ظاهر: د 5. ومن ثم يليه مقطع خامس، وهو عودة ثانية إلى كومبري، ولكنها أرحب من الأولى في سعتها الزمنية، ما دامت تشمل هذه المرة (مع حذف طبعا) طفولة السارد كلها في كومبري. ومن ثم سيكون قسم «كومبري» II (الجزء I، من ص. 48 إلى ص. 186^م) في نظرنا: ه 2، المتزامن مع ب 2، ولكنه يتجاوزه كثيرا، كما يتجاوز المقطع ج 5 المقطع د 5، ويتضمنه.

ويعود المقطع السادس (الجزء I، ص. 186-187^م) إلى الموقع 5 (حالات الأرق): إنه إذن و 5، الذي لا يزال يقوم واسطة لاسترجاع ذاكري، موقعه أقدم المواقع الزمنية جميعا ما دام سابقا لميلاد البطل: قسم «حب لسوان» (الجزء I، من ص. 188 إلى ص. 382^م)، وهو المقطع السابع: ز 1.

المقطع الثامن، وهو عودة قصيرة جدا (الجزء I، ص. 383^م) إلى موقع حالات الأرق، أي ح 5، الذي يفتح مرة أخرى استرجاعا، مجهضا هذه المرة ولكن وظيفته الإعلانية أو التأشيرية تبدو جلية للقارئ اليقظ: تذكر غرفة مارسيل

- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 34-36.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 37-142.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 143.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 144-292.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 293.

بالبليك في نصف صفحة (الجزء I، ص. 383* دائما)، وهو المقطع التاسع ط 4، الذي يتناسق معه مباشرة - وهذه المرة دون عودة محسوسة إلى محطة حالات الأرق - سردٌ هواجس سفر البطل إلى پاريز (الذي هو أيضا سردٌ استعاديٌّ بالقياس إلى المنطلق)، قبل إقامته في البليك بعدة سنوات؛ ومن ثم سيكون المقطع العاشر هو ي 3: المراهقة السيارية، غراميات مع جيلبيرت، معاشره السيدة سوان، ثم - بعد حذف - إقامة أولى في البليك وعودة إلى پاريز والدخول إلى وسط كيرمانت، إلخ.؛ بعدئذ توطدت الحركة، وصار السرد - في تمفصلاته الكبرى - منتظما ومتقيدا بالترتيب الزمني، وذلك بحيث يمكننا، على مستوى تحليلنا هنا، أن نعتبر المقطع ز 3 متأداً مع تنمة رواية «بجحا...» ونهايتها كلها.

ومن ثم فالصيغة الرياضية لهذه البداية هي، حسب أعرافنا السابقة:

$$أ[5ب]2ج[5د]5(هـ2) [5و]1ز[5ح]4ط[5ي]3...$$

هكذا تبتدي رواية «بجحا عن الزمن الضائع» بحركة تَوسان* واسعة انطلاقاً من موقع جوهرى - مهيمن استراتيجياً - هو الموقع 5 (حالات الأرق) طبعاً، مع متغيره 5 (حلوى المادلين)، وهما موقعا «الذات الوسيطة»، المصابة بالأرق أو المتمتعة بمعجزة الذاكرة اللاإرادية، التي توجه ذكرياتها الحكاية كلها، الأمر الذي يضيف على النقطة 5-5 وظيفة نوع من المحطة الاضطرارية، أو التوزيع السردى إن صح التعبير: فالمرور من قسم «كومبري I» إلى قسم «كومبري II»، ومن قسم «كومبري II» إلى قسم «حب لسوان»، ومن قسم «حب لسوان» إلى قسم «بالبليك»، يقتضي الرجوع باستمرار إلى ذلك الموقع، المركزي ولو أنه منحرف المركز (ما دام لاحقاً)، والذي لا يرتخي قيده إلا عند المرور من البليك إلى پاريز، مع أن هذا المقطع الأخير (ز 3) تابع هو الآخر (بصفته متناسقاً مع المقطع السابق) لنشاط الذات الوسيطة الذاكري، وبالتالي استرجاعي هو أيضاً. والاختلاف - الرئيسي طبعاً - بين هذا الاسترجاع وكل الاسترجاعات السابقة، هو أنه يظل مفتوحاً، وأن سعته تكاد تلتبس برواية «بجحا...» كلها: الأمر الذي يعني من بين ما يعنيه أن هذا

• ع.م - في الترجمة الأمريكية : I، 293.
• ع.م - التوسان : رحلة يقام بها إلى مكاب ما ثم يُرجع إلى نقطة الانطلاق عبر الطريق نفسها عادة.

الاسترجاع سينضم إلى نقطة بثه الذاكرية* - المنغمرة ظاهريا في أحد حذفه - ويتجاوزها، من غير أن يشير إلى ذلك ومن غير أن يتبينه فيما يبدو. وسمح هذه الخاصية فيما بعد. أما الآن، فلنقتصر على تسجيل هذه الحركة التعرجية، هذا التلمس الأولي، وشبه التلقيني والاسترضائي:

5-2-5-5-2-5-2-5-1-5-4-3-...،

المتضمن هو نفسه سلفا - ككل ما تبقى - في الحلية الجنينية للصفحات الست الأولى التي تطوف بنا من غرفة إلى غرفة، ومن زمن إلى زمن، ومن باريس إلى كومبري، ومن ضونصير إلى بالبيك، ومن البندقية إلى طانسونفيل. ثم إن هذا التطواف مراوحة ثابتة، بالرغم من عوداتها المستمرة، ما دام قسم «كومبري I» المنتظم، يليه - بفضلها - قسم «كومبري II» الأرحب، وقسم «حب لسوان» الذي هو أقدم ولكنه ذو حركة أحادية الاتجاه، وأخيرا قسم «اسم بلد: الاسم»*، الذي انطلقا منه تضمن الحكاية نهائيا سيرها وتجدد وتيرتها.

هذه الافتتاحيات ذات البنية المعقدة، والتي تبدو كأنها تحاكي صعوبة البداية المحتومة حتى تغلب عليها خير ما يكون التغلب، موجودة على ما يبدو في التقاليد الأكثر عراقا وثباتا: فقد سبق أن لاحظنا انطلاق ملحمة «الإلياذة» انطلاقا منحرفا، ويجب التذكير هنا بأن عُرِف البداية من الوسط قد أضيف إليه أو رُكِب عليه - خلال العصر الكلاسي كله - عُرِف الاندماجات السردية (زيتد يروي أن عمروا يروي أن...) التي لا تزال تشتغل - وسنعود إلى هذا فيما بعد - في كتاب «جان سانتوي»، والتي تمنح السارد مهلة وضع صوته. وما يشكل خصوصية استهلال رواية «بمختا...»، هو طبعا تكاثر الإلحاحات الذاكرية، وبالتالي تكاثر البدايات، التي يمكن كل واحدة منها (إلا الأخيرة) أن تبدو فيما بعد كأنها دياجة تمهيدية. فالبداية الأولى (أو البداية المطالقة) هي: «منذ زمان طويل وأنا أنام في ساعة مبكرة». والبداية الثانية (أو البداية الظاهرية للسيرة الذاتية) هي، بعد ست* صفحات: «في كومبري، كل يوم فور انقضاء الظهيرة...». والبداية الثالثة (أو

* م.ع. - نقطة بثه الذاكرية أو منطلقه الذاكري، أي القطة أو المطلق الذي تطلق منه الذاكرة في تذكر أحداث الماضي.

* «Le nom d'un pays : le nom».

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : خمس.

دخول التذکر اللآزادي إلى مسرح الأحداث) هي، بعد أربع وثلاثين* صفحة: «وهكذا، فخلال زمن طويل، عندما أستيقظ ليلا وأعود لتذکر كومبري...». والبداية الرابعة (أو الاستئناف بعد حلوى المادلين، وهي البداية الحقيقية للسيرة الذاتية) هي، بعد خمس* صفحات: «كومبري، من مسافة بعيدة، على بعد عشرة فراسخ من جميع الجهات...». والبداية الخامسة هي، بعد أربعين ومائة* صفحة: منذ البدء، حبٌ لسوان (وهو نسخة جديدة إن صح التعبير، نمطٌ أصلي لكل الغراميات الهروستية)، والميلادان المقترنان (والخفيان) لمارسيل وجيلبرت (قد يقول ستندال هنا: «سنعترف - ونحن نحذو حذو كثير من المؤلفين الخطيرين - بأننا قد بدأنا قصة بطلنا قبل ميلاده بسنة» - أفليس موضع سوان من مارسيل هو، بعد إجراء التغييرات الضرورية، موضع الملازم أول روبر من فابريس ضيل ضونكو؟ ذلك ما أتمناه بحسن نية⁽¹⁴⁾. ومن ثم، فالبداية الخامسة هي: «للانتفاء إلى النواة الصغرى»، إلى «الجماعة الصغرى»، إلى «العشيرة الصغرى»، لآل فيردوران...». والبداية السادسة هي، بعد خمس وتسعين ومائة* صفحة: «من بين الغرف التي كنت أتذكر صورتها في أغلب الأحيان في ليالي إصابتي بالأرق...»، متبوعة مباشرة ببداية سابعة، وبالتالي - وكما ينبغي أن تكون - البداية الأخيرة، وهي: «لكن لم يكن أي شيء يشبه بالبيك الواقعية هذه أقل من تلك التي كنت قد حلمت بها غالباً...». وقد انطلقت الحركة هذه المرة، ولن تتوقف بعدئذ.

المدى والسعة

لقد قلت إن تنمة رواية «بختا...» كانت تتبنى في تمفصلاتها الكبرى تنظيماً متقيّداً بالترتيب الزمني؛ لكن هذا الموقف القبلي العام لا ينفي وجود عدد كبير من المفارقات الزمنية التفصيلية، وهي: الاسترجاعات والاستباقات، ولكن أيضاً أشكال أخرى أكثر تعقيداً أو دقة، ربما أكثر تمييزاً للحكاية الهروستية، وعلى كل حال أكثر ابتعاداً عن التسلسل الزمني «الواقعي» وعن الزمنية السردية الكلاسيكية في الوقت نفسه. وقبل التصدي لتحليل هذه المفارقات الزمنية، لنوضّح جيداً أننا لا نهم هنا إلا

- ع.م - في الترجمة الأمريكية : 26 صفحة.
- ع.م - في الترجمة الأمريكية : 4 صفحات.
- ع.م - في الترجمة الأمريكية : 107 صفحة.
- ع.م - في الترجمة الأمريكية : 149.

بتحليل زمني، محصور مرة أخرى في قضايا الترتيب وحدها، بغض النظر الآن عن قضايا السرعة والتواتر، وبثلة عن مميزات الصيغة والصوت التي يمكن أن تؤثر في المفارقات الزمنية كما يمكنها أن تؤثر في أي نوع آخر من المقاطع السردية. وسنعمل هنا، على الخصوص، تمييزاً رئيسياً يعارض بين المفارقات الزمنية التي تتولأها الحكاية مباشرة، والتي تظل بالتالي على المستوى السردى نفسه الذي يوجد عليه ما يحيط بها (كالآيات 7-12 من ملحمة «الإلياذة»، مثلاً، والفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو») من جهة، والمفارقات الزمنية التي تنهض بها إحدى شخصيات الحكاية الأولى، والتي توجد بالتالي على مستوى سردي ثانٍ (كالأناشيد XII-IX من ملحمة «الأوديسة» [حكاية عوليس]، مثلاً، أو السيرة الذاتية لرافائيل ده فالنتين في القسم الثاني من رواية «الجلد المحبب»⁶) من جهة أخرى. وبالطبع، سنجد هذه المسألة - التي ليست خاصة بالمفارقات الزمنية مع أنها تتعلق بها تعلقاً رئيسياً - سنجدها ثانية في الفصل المكرس للصوت السردى.

يمكن المفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة «الحاضرة» (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلى المكان للمفارقة الزمنية): سنسعى هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية. ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً - وهذا ما نسميه سمعتها. وهكذا فعندما يذكر هوميروس، في النشيد XIX من ملحمة «الأوديسة»، الظروف التي كان قد أصيب فيها عوليس، وهو بعد فتى، بالجرح الذي لا يزال يحمل أثره في اللحظة التي تستعد فيها أوريكليا لغسل قدميه، فإنه يكون لهذا الاسترجاع (الذي يشغل الآيات 394-466) مدى من عدة عقود وسعة من بضعة أيام. ويدلواً أن وضع المفارقات الزمنية، المحدد هكذا، ليس إلا مسألة كثرة أو قلة، قضية قياس خاص بكل مناسبة على حدة، عمل مؤقت لا أهمية نظرية له. غير أنه من الممكن (ومن المفيد، في رأيي) توزيع مميزات المدى والسعة - بكيفية عارضة - بالقياس إلى بعض اللحظات الملائمة من الحكاية. وينطبق هذا التوزيع (بكيفية مماثلة إلى حد كبير) على الفئتين الكبيرتين من المفارقات الزمنية؛ ولكن، تيسيراً للعرض وتقادياً لخطر الإفراط في التجريد، سنتناول أولاً الاسترجاعات وحدها، على أن نوسّع الإجراء فيما بعد .

* *La peau de chagrin.*

الاسترجاعات

يُشكّل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها - التي ينضاف إليها - حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي الذي صادفناه منذ التحليل، الذي جربناه آنفا، لمقتطف قصير جدا من كتاب «جان سالتوي». ونطلق، من الآن، تسمية «الحكاية الأولى» على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدّد مفارقة زمنية بصفتها كذلك. وبالطبع، يمكن الاندماجات أن تكون أشد تعقيدا - كما سبق أن تحققتنا من ذلك - ؛ وبذلك يُمكن مفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها؛ وفي الأعم، يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية ما.

إن حكاية جرح عوليس تتناول حادثة أسبق طبعا من المنطلق الزمني للـ«حكاية الأولى» في ملحمة «الأوديسة»، مع أننا - طبقا لهذا المبدأ - نشمل في هذا المفهوم (مفهوم «الحكاية الأولى») الحكاية الاستعدادية لعوليس عند القياسيين، التي ترقى حتى سقوط طروادة. ومن ثم يمكننا أن نعت بالـ«خارجي» ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى. سنقول ذلك - مثلا - عن الفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو» الذي تسبق قصّته، كما بيّن العنوان بوضوح («أسلاف سيزار بيروتو»*)، المأساة التي يستهلها المشهد الليلي من الفصل الأول. وبالعكس، سننتع بالاسترجاع الداخلي الفصل السادس من رواية «مدام بوفاري»*، المخصّص لسنوات ترهّب إيما، اللاحقة طبعا لولوج شارل الثانوية، الذي هو منطلق الرواية، أو أيضا بداية حكاية «آلام المخترع»*، التي تصلح لإطلاع القارئ، بعد حكاية مغامرات لوسيان ده ريميري السباريزية، على ما كانت عليه حياة دافيد صيشار آنذاك في أنكوليم⁽¹⁵⁾. ويمكن أيضا أن نتصور، ونصادف أحيانا، استرجاعات مختلطة، تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها : ذلك هو شأن قصة دي كروي في رواية «مانون ليسكو»*، التي ترقى إلى

* «Les antécédents de César Birotteau».

* *Madame Bovary*.

* «Souffrances de l'inventeur».

* *Manon Lescaut*.

عدة سنوات قبل اللقاء الأول مع الرجل الوجيه، وتلاحق حتى لحظة اللقاء الثاني، التي هي لحظة السرد أيضا.

ليس هذا التمييز تافها كما قد يبدو لأول وهلة. فالاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية (أو الجزء الداخلي من الاسترجاعات المختلطة) تخضع فعلا للتحليل السردى بكيفية مختلفة تماما، وذلك على الأقل في نقطة تبدو لي جوهرية. فالاسترجاعات الخارجية – لمجرد أنها خارجية – لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه «السابقة» أو تلك. وهذه طبعاً حالة بعض الأمثلة المذكورة آنفاً، وهي أيضاً – وبكيفية نموذجية كذلك – حالة قسم «حب لسوان» في رواية «بحنا عن الزمن الضائع». وليس ذلك حال الاسترجاعات الداخلية، التي حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي تنطوي – نتيجة لذلك – على خطر واضح هو خطر الحشو أو التضارب. ومن ثم لا بد لنا من تناول مشاكل التداخل هذه عن كثب .

بادي ذي بدء، سنقصي من دعوانا الاسترجاعات الداخلية التي أترح تسميتها غيرية القصة⁽¹⁶⁾، أي الاسترجاعات التي تتناول خطأ قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها): إنها تتناول – بكيفية كلاسيكية جدا – إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة «سوابق»ها، كما فعل كوستاف فلوير في شأن إيمًا في الفصل المذكور آنفاً؛ وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد، كما هو شأن دافيد في بداية حكاية «آلام المخترع». ولعل هاتين هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية، ومن البدهي ألا يستتبع التوافق الزمني هنا تداخلا سرديا حقيقيا: هكذا الأمر، مثلا، عندما يُطلعنا استطراد استعادي من بضع صفحات، عند دخول الأمير ده فافنهايم إلى صالون فيلپاريزيس، على أسباب هذا الحضور، أي على طواري ترشيح الأمير لسأكاديمية العلوم الأخلاقية⁽¹⁷⁾؛ أو عندما يلتقي سوان بسجلبيرت سوان التي صارت الآنسة ده فورشقييل، فتوضّح له أسباب هذا التغيير في الاسم⁽¹⁸⁾. هكذا يأتي زفاف سوان وزفاف كل من سان – لو و«كامبروير الصغير» وموت بيركوط⁽¹⁹⁾ لتلتحق بعد فوات الأوان بالخط الرئيسي للقصة – الذي هو سيرة مارسيل الذاتية –، دون أن تقلق امتياز الحكاية الأولى على الإطلاق .

وتختلف الاسترجاعات الداخلية **مثلية القصة**، أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، تختلف عن ذلك اختلافاً شديداً. وهنا يكون خطر التداخل واضحاً، بل محتموماً في الظاهر. والواقع أن علينا أن نميز هنا أيضاً بين فئتين.

الأولى، التي أسميتها استرجاعات **تكميلية**، أو «إحالات»، تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدّ، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية (وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً أو كثيراً، وفقاً لمنطقي سردية مستقل جزئياً عن مُضَيِّ الزمن). ويمكن هذه الفجوات السابقة أن تكون حذفاً مطلقاً، أي نقائص في الاستمرار الزمني. هكذا تأتي إقامة مارسيل في باريس سنة 1914، التي تُروى بمناسبة إقامة أخرى تمت سنة 1916، لتعوض جزئياً عن حذف عدة «سنوات طويلة» قضاها البطل في إحدى المصححات⁽²⁰⁾؛ ويفتح لقاء السيدة ذات اللباس الوردية في شقة الخال أدولف⁽²¹⁾، يفتح، وسط حكاية كومبري، باباً على الوجه الساريزي لطفولة مارسيل، وهو وجه مخجوب كلياً، ما عدا هذا الاستثناء، حتى المقطع الثالث من قسم «سوان». ولا شك في أن فجوات زمنية من هذا النوع هي التي يجب (افتراضياً) أن نجعل فيها بعض أحداث حياة مارسيل التي لم نعرفها إلا من خلال تلميحات استعادية وجيزة هي: سفره إلى ألمانيا مع جدته السابق لسفره الأول إلى باليك، أو إقامته في جبال الألب السابقة لحادثة ضونصير، أو سفره إلى هولندا السابق لحفلة عشاء كيرمانت، أو أيضاً سنوات الخدمة العسكرية التي يتم ذكرها في عبارة معترضة أثناء نزهته الأخيرة مع شارلوس⁽²²⁾، والتي تصعب موقعتها إلى حد كبير، نظراً لمدة الخدمة العسكرية في تلك الفترة.

ولكن هناك نوعاً آخر من الفجوات، التي لها طابع زمني أقل صرامة، والتي لا تقوم على إلغاء مقطع تزميني، بل على إسقاط أحد العناصر المشكّلة للوضع، في مرحلة تشملها الحكاية مبدئياً، وذلك، مثلاً، كأن يروي السارد طفولته وهو يجب، حجباً منظماً، وجود أحد أفراد أسرته (وهو ما قد يكون عليه موقف بروسست من أخيه رومير، لو اعتبرنا رواية «...بمختار» سيرة ذاتية حقيقية). هنا، لا تقفز الحكاية فوق لحظة زمنية، كما في الحذف، بل تمرُّ بجانب معطى من المعطيات. وهذا النوع من الحذف الجانبي سنسميه *paralipse* [نقصاناً]⁽²³⁾، وذلك طبقاً للاشتقاق ودون كثير

من التشويه للاستعمال البلاغي. وبالطبع، فإن نقصان، كالحذف الزمني، يتلاءم جيدا مع سُدَّ - الفراغ الاستعادي. وهكذا فإن موت سوان، أو بعبارة أدق أثره على مارسيل (لأن هذا الموت قد يمكن اعتباره في حد ذاته خارج سيرة البطل الذاتية، وبالتالي غيري القصة هنا) لم يُروَ في حينه؛ ومع ذلك لا يمكن أي حذف زمني أن يجد مكانه، مبدئيا، بين آخر ظهور لسوان (في حفلة كيرمانت الساهرة) ويوم حفلة شارلوس - فيردوران الموسيقية الذي يندرج فيه الخبر الاستعادي لموته⁽²⁴⁾؛ ومن ثم لا بد من افتراض أن هذا الحدث المهم جدا في حياة مارسيل العاطفية («كان موت سوان قد هاجني آنذاك») كان قد أسقط جانبيا، على شكل نقصان. وهناك مثال أكثر وضوحا هو: أن نهاية ولع مارسيل بالسدوقة ده كيرمانت، بفضل تدخل أمه الشبيهة بمعجزة، تشكل موضوع حكاية استعادية دون تحديد دقيق للتاريخ («ذات يوم...»)⁽²⁵⁾؛ لكن بما أن الأمر يتعلق بجلته المريضة في هذا المشهد، فإنه لا بد لنا من وضعها طبعاً قبل الفصل الثاني من قسم «كيرمانت II» (الجزء I، ص. 345^م)؛ ولكن أيضا، بعد الصفحة 204^م، طبعاً، حيث نتبين أن أوريان لما تتوقّف «عن الاهتمام» به. ومع ذلك، لا يوجد هنا أي حذف زمني يمكن الكشف عنه؛ ومن ثم فقد أهمل مارسيل أن ينقل إلينا هذا الجانب في حينه، مع أنه جانب أساسي من حياته الداخلية. لكن الحالة الأكثر لفتا للنظر - ولو أن النقاد لا يُرzonها إلا نادرا، وذلك ربما لأنهم يرفضون حملها على محمل الجد - هي حالة ابنة العمّة الصغيرة تلك الغامضة التي نعلم عنها، في اللحظة التي يعطي فيها مارسيل أريكة العمّة ليوني لقوادة، أنها عرف معها، فوق تلك الأريكة نفسها، «ملذات الحب لأول مرة»⁽²⁶⁾؛ وهذا لا يحدث في أي موضع آخر غير كوهبري، وفي تاريخ قديم جدا، ما دام من الواضح جدا أن مشهد «التلقين»⁽²⁷⁾ قد وقع «ساعة كانت عمتي ليوني قد استيقظت»، وما دما نعلم - فضلا عن ذلك - أن ليوني لم تعد تفارق غرفتها في السنوات الأخيرة⁽²⁸⁾. لنهمل القيمة الموضوعاتية المحتملة لهذا التصريح المتأخر، ولنسلم أيضا بأن إسقاط هذا الحدث من حكاية كوهبري حذف زمني خالص، وذلك لأن إسقاط الشخصية من لائحة الأسرة لا يمكن أن يتحدد إلا بأنه نقصان، ولعل قيمته الرقابية أشد قوة. ومن ثم فإن ابنة العمّة هذه المستقلية على الأريكة ستكون في نظرنا - ولكل عُمر ملذاته - استرجاعا على نقصان .

. ع.م - في الترجمة الأمريكية : 1، 965.

. ع.م - في الترجمة الأمريكية . 862-861.

لقد تناولنا حتى الآن موضوعة الاسترجاعات (موضوعة استعادية) وكأن الأمر يتعلق دوماً بمحدث وحيد يجب وضعه في نقطة واحدة من القصة الماضية أو من الحكاية السابقة عند الاقتضاء. والواقع أنه يمكن بعض الاستعدادات، وإن كانت مخصصة لأحداث مفردة، أن تحيل إلى حذف ترددية⁽²⁹⁾، أي الحذف التي لا تقوم على جزء واحد من الزمن المنقضي، بل تقوم على عدة أجزاء تُعتبر متشابهة وتكرارية نوعاً ما: هكذا يمكن الالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردي أن يحيلنا إلى أي يوم من أيام شهور الشتاء التي كان يعيش فيها مارسيل وأقاربه في باريس، في أي سنة سابقة للخصام مع الخال أدولف: فهو حدث مُفردٌ بلا شك، ولكن موضعيته - في نظرنا - هي من طراز الصنف أو الفئة (فصل شتاء ما)، وليست من طراز الفرد (فصل شتاء بعينه). بل هكذا الأمر عندما يكون الحدث المروي بالاسترجاع ذا طابع ترددي في ذاته. هكذا ينتهي يوم الظهور الأول للـ«عصابة الصغيرة»، في كتاب «الفتيات المزهرات»، بحفلة عشاء في ريشيل ليس هو الأول؛ وحفلة العشاء هذه هي - عند السارد - مناسبة للالتفات بفكره إلى السلسلة السابقة التفاتاً يُحرر في جوهره بصيغة الماضي الناقص التكراري، ويروي عن كل حفلات العشاء السابقة دفعة واحدة⁽³⁰⁾؛ ومن الواضح أن الحذف الذي تعوُّض عنه هذه الاستعادة لا يمكنه أن يكون هو نفسه إلا ترددياً. وبالمثل، فالاسترجاع الذي يختم كتاب «الفتيات المزهرات»، وهو آخر نظرة على بالييك بعد العودة إلى باريس⁽³¹⁾، يتناول بكيفية تركيبية سلسلة القيلولات كلها التي كان على مارسيل - خلال إقامته كلها، وأمر من الطبيب - أن يقوم بها كل صباح حتى منتصف النهار، بينما كانت صديقاته الفتيات يتنزهن على السد المشمس وبينما كان التناغم الصباحي يشع تحت نوافذه: هنا أيضاً يأتي استرجاع ترددي ليعوِّض عن حذف ترددي - بما أنه يتيح بذلك لهذا القسم من رواية «بخفا...» أن ينتهي بالوقفه المجيدة - أو الوقفة الذهبية - لشمس صيفية صافية، وليس برتابة عودة حزينة إلى البيت.

ومع التخط الثاني من الاسترجاعات (الداخلية) مثلية القصة، والتي سنسميها بدقة استرجاعات تكرارية، أو «تذكيرات»، لن نفلت بعد من الحشو، لأن الحكاية تعود في هذا التخط على أعقابها جهاراً، وأحياناً صراحة. وبالطبع، لا يمكن هذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلغ أبعاداً نصية واسعة جداً إلا نادراً؛ بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص، أي ما يسميه ليْمُوت *Rückgriffe*، أو

«عودات إلى الوراثة»⁽³²⁾. لكن أهميتها في اقتصاد الحكاية، ولاسيما عند بروست، تعوض إلى حد كبير عن ضعف اتساعها السردى.

ولابد طبعاً من أن ندرج ضمن هذه التذكيرات تلك التأهبات الثلاثة المعزوة إلى الذاكرة اللاإرادية في أثناء حفلة كيرمانت النهارية، والتي تحيل كلها (على عكس تأبّه حلوى المادلين) إلى لحظة سابقة في الحكاية، وهي: الإقامة في البندقية، وتوقف القطار أمام صف من الأشجار، والحفلة النهارية الأولى أمام البحر في بالييك⁽³³⁾. وهذه تذكيرات في حالتها الخالصة، مختارة أو مُختَلَقَة عمداً بسبب طابعها العرضي والمبتذل، ولكنها في الوقت نفسه توحى بمقارنة للحاضر بالماضي - وهي مقارنة مسلية هذه المرة، مادامت لحظة التأبّه مَرحة دائماً، ولو أنها تبتعث ماضياً مؤلماً في حد ذاته:

أدركت أن ما كان يبدو لي الآن غاية في الإمتاع كان هو صف الأشجار نفسه الذي كنت قد رأيت أن ملاحظته ووصفه يعثان على الملل⁽³⁴⁾.

ومرة أخرى، فإن مقارنة بين وضعين متشابهين ومتباينين في آن واحد هي التي تحفز غالباً تذكيرات لا تلعب فيها الذاكرة اللاإرادية أي دور: هكذا الأمر عندما تذكر أقوال الدوق ده كيرمانت في الأميرة ده يارم («إنها تراك فتانا»)، عندما تذكر البطل - وتتيح للسارد فرصة تذكيرنا - بأقوال السيدة ده فيلپاريزيس، المماثلة، في «سمو أميرة» أخرى، هي الأميرة ده لوكسمبورك⁽³⁵⁾. ويقع التركيز هنا على التماثل؛ وبالعكس، يقع التركيز على التعارض عندما يقدم سان - لو مشيرته راحيل لمارسيل الذي يتعرف فيها لساعته العاهرة الصغيرة فيما مضى:

تلك التي كانت تقول للقوادة، مند بضع سنوات، (...): «عدا مساء، إذن، إذا احتجت إلي لأجل شخص ما، فأرسلني في طلبني»⁽³⁶⁾.

وهي، بالفعل، جملة تكاد تكرر نصياً تلك الجملة التي كانت تُفوهُ بها «راجيل عندما كانت دو سينيور» في كتاب «الفتيات المزدهرات»:

اتفقنا إذن، أنا متحللة غداً من كل التزام، فإذا حاءك أحد فلا تسي أن تبعني في طلبني،⁽³⁷⁾

بما أن متغير كتاب «كيرمانت...» يكاد يكون متوقفاً سلفاً في هذه العبارات: كانت إنما تغير صيغة جملتها وهي تقول: «إذا ما احتجت إلي» أو «إذا احتجت إلي أحد ما».

والتذكير في هذه الحالة ذو دقة هاجسة بوضوح، ويربط ربطا مباشرا بين المقطعين - الأمر الذي يستتبع دسّ الفقرة التي تتناول سلوك راحيل الماضي في المقطع الثاني، وهي فقرة تبدو كأنها مقتلعة من نص المقطع الأول. وذلك مثال مدهش على الهجرة السردية أو - إن شئنا - على الانبثاق السردى .

وهناك أيضا مقارنة، في كتاب «السجينة»^{*}، بين التخاذل الذي ينم عنه مارسيل حاليا أمام ألبيرتين، والشجاعة التي كان قد تحلى بها فيما مضى أمام جيلبيوت، عندما كان لديه «قدرٌ كافٍ من القوة لهجرانها»⁽³⁸⁾: إن هذا النقد الذاتي يضيفي استعاديا على الحادثة الماضية معنى لم تكن قد اكتسبته في حينها. فوظيفة التذكيرات الأكثر ثباتا، في رواية «بجثا...»، هي - بالفعل - أن تأتي لتعدّل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعتمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أول وتعوضه بتأويل جديد .

إن الصيغة الأولى يُعَيِّنُها السارد نفسه بكيفية دقيقة جدا، عندما يكتب عن حادث السرنجيات^{*} قائلا:

في هذه اللحظة بالذات لم أكن أتبين في ذلك أي شيء غير ما هو طبيعي جدا، أو ما هو غامض على الأكثر، أو ما هو غير دال على كل حال⁽³⁹⁾ .

وأیضا:

حادث فاتنتي تماما دلالتة القاسية، ولم أفهمها إلا بعد ذلك بزمان طويل.

وتلك الدلالة ستقدمها أندريه بعد وفاة ألبيرتين⁽⁴⁰⁾، وهذه الحالة من التأويل الموجل تقوم لنا مثلا تماما تقريبا على الحكاية المزدوجة، وذلك أولا من وجهة نظر مارسيل (السادجة)، ثم من وجهة نظر أندريه وألبيرتين (المتنورة)، حيث يبدد المفتاح - المسلمم أخيرا - كل نوع من «اللبس». وبكثير من التوسّع، فإن الالتقاء المتأخر بالآنسة ده سان - لو⁽⁴¹⁾، بنت جيلبيوت وروبير، سيكون فرصة سانحة لمارسيل من أجل «استئناف» عام لحادثات وجوده الرئيسية، وهي حادثات كانت

* La prisonnière.

٥ م.ع. - السرنجية (Seringa) : جنس نباتات برية وتزيينية.

حتى ذلك الحين ضائعة في عدم الدلالة بسبب تشتتها، وصارت الآن مجمعة فجأة، وأصبحت دالة بأن وُصِلَ بينها كلها، لأنها الآن مرتبطة كلها بوجود هذه الطفلة التي كان اسمها بالولادة سوان وكيرمانت، والتي هي حفيدة السيدة ذات اللباس الوردية، وابنة أخت شارلوس، والمذكّرة بـ«جهتي» كومبري في آن واحد، ولكن أيضا بباليك والشانزليزيه ولاغاسپوليفغ وأوريان ولوگرنندان وموريل وجويان...: إنها صدفة، احتمال، اعتباطية ملغاة بغتة، سيرة حياته «المأسورة» فجأة في شبكة بنوية وتماسك معنوي.

وبالطبع، إن مبدأ الدلالة المؤجلة أو المعلقة هذا⁽⁴²⁾ مناسب تماما في آية اللغز، التي حللها رولان يارط في كتابه «س/ز»^{*}، والتي يستخدمها عمل أدبي متكلف كرواية «بجثا...»، استخدما ربما يدعش الذين يَضُمُونَ هذه الرواية في الطرف النقيض للرواية الشعبية - ولا شك في أن ذلك صحيح عن دلالتها وقيمتها الجمالية، لكنه ليس صحيحا دائما عن طرائقها. ففي رواية «بجثا...» توجد «كانت ميلادي»، وإن لم يكن ذلك إلا في شكل فكاهي لعبارة «كان رفيقي بلوخ» التي ترد في كتاب «الفتيات...»، عندما يخرج مُناهض السامية الراعد من خيمته⁽⁴³⁾. وسينتظر القارئ أكثر من ألف صفحة قبل أن يتعرّف هُويّة السيدة ذات اللباس الوردية، في الوقت نفسه الذي يتعرّفها فيه البطل، إن لم يكن قد حزرها سلفا من تلقاء ذاته⁽⁴⁴⁾. ويتلقى مارسيل، بعد نشر مقاله في جريدة «الفيكارو»[†]، رسالة تهنتة موقّعة باسم سانيلون، مكتوبة بأسلوب شعبي لطيف: «لقد تأسفت لعدم تمكّني من اكتشاف من كان قد كتب إلي»، وسيعلم، وسنعلم معه، فيما بعد أن كاتب الرسالة هو قيودور، الطفل البقال سابقا وصبي المذبح في كومبري⁽⁴⁵⁾. ولما دخل مارسيل خزانة الدوق ده كيرمانت، تجاوز بورجوازيا ريفيا قصيرا خجولا رثّ الملابس: كان الدوق بيون⁽⁴⁶⁾ وتمهد امرأة طويلة القامة لعقد صداقة معه في الشارع: ستكون السيدة دورفيليه⁽⁴⁷⁾ وفي قطار لاغاسپوليفغ الصغير، تقرأ سيدة سوقية ضخمة الجُتّة لها وجه قوادة، تقرأ «مجلة العالمين»: ستكون الأميرة شراطوف⁽⁴⁸⁾ وبعد وفاة ألبيرتين بقليل، يلصق فتاة شقراء في بوا، ثم في الشارع، فتنتظر إليه نظرة تلهب مشاعره، وعند لقائها مرة أخرى في صالون كيرمانت،

* S/Z.

† Le Figaro.

• Revue des deux mondes.

ستكون جيلبيرت!⁽⁴⁹⁾ وهذه الطريقة هي من التواتر، ومن تشكيل السياق والمعيار بوضوح، بحيث يمكن اللعب أحيانا - على سبيل التقابل أو الابتعاد - بغياها الاستثنائي أو درجتها الصفر: ففي قطار لاغاسبوليغ الصغير فتاة بهيئة الطلعة، سوداء العينين، مغنولية البشرة، وقحة التصرفات، سريعة الصوت، غضة، ضحوك:

«كم أود أن ألقاها ثانية» هتفت. - «سكن روعك، فالناس يتلاقون
دوما من جديد»، أجابت ألبيرتين. في هذه الحالة الخاصة، كانت مخطفة؛
فأنا لم ألق الفتاة الحسنة ذات السجارة، ولا تعرفها، من جديد قط⁽⁵⁰⁾.

لكن لا شك في أن الاستعمال الأكثر نموذجية للتذكير هو عند بروسست ذلك الاستعمال الذي يؤوّل فيه حَدَثٌ تأويلا ثانيا (ليس بالضرورة أفضل)، بعد أن يكون قد أوّل سلفا تأويلا أوّل وقت حَدُوثِهِ. وهذه الطريقة هي بالطبع من أنجع الوسائل لترويج المعنى في الرواية، ولذلك القلب الأبدى «للشيء إلى ضده» الذي يميز الإطلاع السبروستسي على الحقيقة. هكذا يلتقي سان - لو بمارسيل، في شارع من شوارع ضونصير، فلا يتعرفه في الظاهر، ويحييه ببرودة وكأنه عسكري؛ ولكننا سنعلم فيما بعد أنه كان قد تعرفه، غير أنه لم يكن يودُ التوقف⁽⁵¹⁾. وتُلحُ الجدة، في بالييك، بتفاهة مغضبة، على أن يلتقط لها سان - لو صورة بقبعتها الجميلة: لقد كانت تعلم أنها ميووس من شفائها، وكانت تود أن تخلف لحفيدها تذكارا لا يظهر فيه توغُّعُها⁽⁵²⁾. وكانت صديقة الأُنسة فانتوري، الجذفة بسمونخوفان، تكسّر نفسها بورع، في الفترة نفسها، لإعادة تشكيل مسودات العزف السباعي العويصة، نوتة فنوتة، إلخ⁽⁵³⁾. ونعرف السلسلة الطويلة من الإفشاءات والاعترافات التي يتم من خلالها تفكيك الصورة الاستعادية أو التالية لوفاة أوديت أو جيلبيرت أو ألبيرتين أو سان - لو وإعادة تأليفها: هكذا، كان الشاب الذي يرافق جيلبيرت ذات مساء إلى الشانزليزيه، «كانت ليا متنكرة في زي رجل»⁽⁵⁴⁾؛ ومنذ يوم الزهرة في الضاحية والصفحة الموجهة للصحفي، لم تُعد راحيل في نظر سان - لو سوى «واق»؛ ومنذ بالييك، كان يختلي مع صبي المصعد في الفندق الكبير⁽⁵⁵⁾؛ وفي مساء القتلايا*، كانت أوديت خارجة من بيت فورشقيل⁽⁵⁶⁾؛ وهناك سلسلة التصويرات المتأخرة كلها بصدد علاقات ألبيرتين بأندريه وموريل ومختلف فتيات بالييك وغيرها⁽⁵⁷⁾، ولكن بالمقابل، وبتهمك أشد قسوة، كانت العلاقة الأئمة بين ألبيرتين

* م.ع. - القتلايا : سحلية كبيرة الزهر عطرة.

وصديقة الأنسة فانتوي، التي جمّد اعترافها اللاإرادي هوى مارسيل، كانت اختلاقاً محضاً: «ظننت بغاوة أنني سأصير مهمة في نظرك وأنا أخلق أنني كنت قد عرفت كثيراً أولئك الفتيات»⁽⁵⁸⁾ - وقد تحقق الهدف، ولكن بطريق أخرى (هي الغيرة، وليس التنفّج الفني)، وبالنتيجة التي نعرفها.

ويدهي أن هذه الإفشاءات لأسرار العادات الجنسية الخاصة بالصدّيق أو المرأة المحبوبة إفشاءات رئيسية. وقد يستهويني أن أحكم على سلسلة إعادة تأويلات ستكون الإقامة المتأخرة في طانصونثيل مناسبة لها وجيليرت ده سان - لو وسيطها اللاإرادي، قد يستهويني أن أحكم عليها بأنها رئيسية جداً (أو بأنها «رئيسية نادرة» بلغة پروست)، لأنها تأسس رؤية البطل للعالم (*Weltanschauung*) ذاتها (كون كومبري، التعارض بين الجهتين، «العلاقات العميقة لأرضي الذهنية»⁽⁵⁹⁾). وقد سبق لي أن حاولت في موضع آخر⁽⁶⁰⁾ أن أبرز الأهمية التي تكسبها، على أصعدة شتى، تلك الـ«مراجعة»، التي هي التنفيذ، والتي أخضعت لها جيليرت نسق مارسيل الفكري وهي تكشف له أن لاقيقون، التي كان يتصورها «شيئاً غير أرضي كمدخل الجحيم»، لم تكن «إلا نوعاً من حوض الغسيل المربع الذي كانت تعلقه فقاعات»، وأيضاً أن كيرمانت وميزيكليز ليسا بعيدين ولا «متنافرين» إلى الحد الذي كان قد ظنه، ما دام المرء يستطيع في نزهة واحدة «أن يذهب إلى كيرمانت من طريق ميزيكليز». أما المظهر الآخر لتلك «الإفشاءات الجديدة للكينونة»، فهو ذلك الخبر المذهل القائل إن جيليرت كانت مغرمة به أيام طريق طانصونثيل شديدة الانحدار وشجرات الزعرور المزهرة، وإن تلك الإيماءة الوقحة التي كانت قد وجهتها إليه آنذاك كانت في الواقع تمهيداً غرامياً صريحاً أكثر مما ينبغي⁽⁶¹⁾. وقد فهم مارسيل عندهُ أنه لم يكن قد فهم شيئاً بعد، و«أن جيليرت الحقيقية، وأبيرتين الحقيقية، ربما كانتا تبتك اللتين قد وهبتا نفسها في نظرتهما، إحداهما أمام سياج الشوك الوردية، والأخرى على الشاطيء»، وأنه كان بذلك قد «أخطأ» هما منذ تلك اللحظة الأولى، لعدم فهمه أو لإفراطه في التروّي .

ومع إيماءة جيليرت المتجاهلة، فإن جغرافية كومبري العميقة كلها هي التي يُعاد تأليفها مرة أخرى: فقد اتضح أن جيليرت ودت لو تصحب معها مارسيل (وبعض الأرواد الشّعبيين الآخرين من الضواحي، الذين من بينهم تيودور وأخته - وصيفة البارونة بوتبوس في المستقبل، ورمز الإغراء الجنسي بالذات) إلى أنقاض برج

روصينقييل لو - بان الرئيسي: هذا البرج الرئيسي القضيبى ذاته، «المُؤتمَن» العمودي - في الأفق - على «أسرار» استمناءات مارسيل في الحجرة المستقلة التي يفوح منها شذى السوسن، وعلى «أسرار» هيجاناته الشاردة في ريف ميزيكليز⁽⁶²⁾. ولكنه لم يكن يظن آنذاك أن البرج الرئيسي كان أكثر من ذلك: فهو الموضع الواقعي - المُتاح، سهل البلوغ، المهمل، «القريب مني جدا في الواقع»⁽⁶³⁾ - للملاذ المنوعة. فروصينقييل، وبالكناية جهة ميزيكليز كلها⁽⁶⁴⁾، هما سلفا حاضرنا السهل، «الأرض الموعودة (و) الملعونة»⁽⁶⁵⁾. وهي «روصينقييل، التي لم أنفذ إلى أسوارها قط»: فيا للفرصة المفقوتة، ويا للحسرة! أم بالإلنكار؟ أجل، إن جغرافية كوميري، البريقة في الظاهر غاية البراءة، هي - كما يقول بارضيش - «منظر طبيعي يحتاج، كمناظر طبيعية أخرى كثيرة، إلى أن تُفك طلاسمه»⁽⁶⁶⁾. لكن فك الطلاسم هذا يشتغل سلفا، مع تفكيكات أخرى، في كتاب «الزمن المستعاد»، ويصدر عن جدئية دقيقة بين الحكاية «البريقة» و«مراجعت»-ها الاستعادية: تلك، جزئيا، هي وظيفة الاسترجاعات الهروستمية وأهميتها .

لقد تبينا كيف كان تحديد المدى يمكن من تقسيم الاسترجاعات إلى فئتين، خارجية وداخلية، وذلك تبعا لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى أو داخله. أما الفئة المختلطة - التي لا يلجأ إليها إلا قليلا علاوة على ذلك - فتحدّد بخاصية من خاصيات السعة، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه. فالسعة مرة أخرى هي التي تتحكم في التمييز الذي سنتحدث عنه الآن، ونحن نعود إلى مثالين من ملحمة «الأوديسة» - سبق أن صادفناهما - للمقارنة بينهما .

المثال الأول هو حادثة جرح عوليس. وسعته - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك - أدنى جدًّا من مداها، بل أدنى جدًّا من المسافة التي تفصل لحظة الجرح عن منطلق ملحمة «الأوديسة» (أي سقوط طروادة): فما أن يروى الصيد في جبل الهرناس، ومصارعة الخنزير البرِّي، والجرح، والشفاء، والعودة إلى إيثاكة، حتى تُوقَف الحكاية استطرادها الاستعادي صراحة، وتقفز فوق بضعة عقود لنعود إلى المشهد الراهن⁽⁶⁷⁾. ومن ثم فـ«العودة إلى الوراء» متبوعة بقفزة إلى الأمام، أي بمحذف، تهمل جزءا طويلا بأكمله من حياة البطل. إن الاسترجاع هنا دقيق نوعاً ما، بما أنه يروي لحظة من الماضي تظل معزولة في تقادمها، ولا يسعى في وصلها باللحظة الحاضرة بأن

يشمل فصلاً غير ملائم للملحمة (مادام موضوع ملحمة «الأوديسة» - كما سبق أن لاحظ أرسطو - ليس هو حياة عوليس، وإنما عودته من طروادة فقط). وسأسمي هذا النوع من الاستعدادات التي تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى، سأسميه ببساطة استرجاعات جزئية.

والمثال الثاني هو حكاية عوليس أمام الفيايين. وفي هذه المرة، بالمقابل، يعود عوليس القهقري حتى النقطة التي نسيته فيها الشهرة نوعاً ما - أي حتى سقوط طروادة -، فيدفع بحكايته إلى أن تنضم إلى الحكاية الأولى، بما أنها تشمل المدة كلها التي تمتد من سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كاليسو. وهذا استرجاع كامل، هذه المرة، يتصل بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة.

ومن النافل التركيز هنا على الاختلافات البديهية بين هذين النوعين من الاسترجاعات من حيث الوظيفة: فالأول لا يصلح إلا لنقل خبر معزول إلى القارئ، ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل*. أما الثاني، المرتبط بممارسة البداية من الوسط، فيرمي إلى استعادة «السابقة» السردية كلها؛ وهو يشكل على العموم قسطاً مهماً من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان - كما في رواية «الدوقة ده لانهجي» أو رواية «موت إيفان إيليتش»* - على الجوهر منها، بما أن الحكاية الأولى تبدو نهاية مُستبقة*.

إننا - لحد الآن - لم نتفحص من وجهة النظر هذه إلا استرجاعات خارجية، اعتبرناها كاملةً بصفتها تنضم إلى الحكاية الأولى في منطلقها الزمني. لكن يمكن استرجاعاً «مختلطاً» كحكاية دي كروي، أن يسمى أيضاً كاملاً بمعنى مختلف تماماً، ما دام لا ينضم - كما سبق أن أشرنا - إلى الحكاية الأولى في بدايتها، ولكن في النقطة نفسها (وهي اللقاء في كالي) التي كانت قد توقفت فيها لتخلي له المكان: أي أن سعته تساوي مداه بالضبط، وأن الحركة السردية تُنوسُ نوساناً تاماً. وهذا المعنى أيضاً يمكن أن نتحدث عن الاسترجاعات الداخلية الكاملة، كما في حكاية «الأم المخترع»، التي يُدفع فيها بالحكاية الاستعدادية حتى اللحظة التي يلتقي فيها مصيراً دافيد ولوسيان مرةً ثانيةً.

- ع.م. - العمل: سر الأحداث في رواية أو مسرحية.
- ع.م. - «سجيزت إيفانا إيليتش».
- ع.م. - نهاية مستبقة: حل مسبق للعقدة.

ولا تطرح الاسترجاعات الجزئية، بطبيعتها، أيّ مشكلة تتعلق بالموصل أو المفصل السردى : فالحكاية الاستراتيجية تُقَطَّع صراحةً بمحذِف، وتُستأنَف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط إمَّا استئنافاً ضمناً وكما لو أن أيّ شيء لم يكن قد علّقها، كما في ملحمة «الأوديسة» («والحال أن العجوز اكتشفت الجرح براحة يديها، وهي تجسّسه...»)، وإما استئنافاً صريحاً، وهي تعلن الانقطاع وتتركز - كما يحلو لجلزك أن يفعل - على الوظيفة التفسيرية التي يُشار إليها سلفاً في أول الاسترجاع بالعبارة الشهيرة «لهذا السبب»، أو بأحد متغيراتها. وهكذا، فإن العودة الكبيرة إلى الوراء في رواية «الدوقة ده لانهجي»، والتي تمهّد لها عبارة من أوضح العبارات هي :

إليك الآن المغامرة التي كانت قد حددت الوضع الخاص الذي توجد فيه آنذاك كلّ من شخصيتي ذلك المشهد،
تنتهي بكيفية لا تقل صراحةً :

إن الشاعر التي هيّجت العاشقين عندما التقيا ببعضهما ثانية عند مُشبك الكارمليت ومحضرة أم عظيمة، مشاعر لا بدّ من أن تفهم الآن في قوتها كلها، ولاشك في أن تأججها عند الطرفين، سيفسر نهاية هذه المغامرة⁽⁶⁸⁾.

ويروست، الذي سخر من «لهذا السبب» الجلزاكية في كتابه «ضد سانت - بوف»، والذي لم يأنف مع ذلك من محاكاتها مرة على الأقل في رواية «بحثاً...»⁽⁶⁹⁾، قادرٌ أيضاً على استئنافات من النوع نفسه، كهذا الاستئناف، الذي يأتي بعد سرد المفاوضات بين فافنهايم ونورويوا على الأكاديمية :

مكننا استدرج ذلك الأمير فون فافنهايم إلى زيارة السيدة ده فيلهايزيس⁽⁷⁰⁾

أو على الأقل على استئنافات صريحة بما يكفي لأن يكون الانتقال قابلاً للإدراك على الفور :

والآن، عند إقامتي الثانية في پاريز...

أو :

وأنا أتذكر هكذا زيارة سان - لو...⁽⁷¹⁾.

لكن الاستئناف عنده أكثر سرية في أغلب الأحيان : فتذكر زواج سوان، الذي أثاره أحد رُؤود نوربوا في إحدى حفلات العشاء، يُقطع فجأة بعودة إلى الحديث الجاري («أخذت أتحذث عن الكونت ده پاري...»)، كتذكر وفاة سوان هذا نفسه فيما بعد، والمحشور بلا تمهيد بين جملتين من جمل بريشو :

«كلا بالتأكيد»، استأنف بريشو...⁽⁷²⁾.

ويكون الاستئناف أحياناً من الحذيفة بحيث يصعب على المرء، عند القراءة الأولى، أن يكتشف النقطة التي تتم فيها القفزة الزمنية : هكذا عندما يذكر الاستماع إلى سوناتة قانتوي عند آل فيردوران سوان بحفلة موسيقية سابقة، فإن الاسترجاع، المدرج مع ذلك على طريقة بلزك التي أشرنا إليها (وهي : «لهذا السبب»)، ينتهي - على العكس من ذلك - دون أي علامة أخرى للعودة غير بياض أول الفقرة* :

ثم كف في النهاية عن التفكير في ذلك : / إلا أنه، في هذه الليلة، ما كاد البياني الصغير يبدأ العزف عند السيدة فيردوران بوضع دقائق، حتى...

كذلك، عندما ذكر قدم السيدة سوان، في حفلة فيليپاريزيس النهارية، عندما ذكر مارسيل بزيارة حديثة العهد قام بها موريل، فإن الحكاية الأولى ترتبط بالاسترجاع ارتباطاً واضحاً الارتجال :

أما أنا، فقد كنت - وأنا أصفحه - أفكر في السيدة سوان، وكنت أقول لنفسي بدهول، لفرط ما كانتا منفصلتين ومختلفتين في ذاكرتي، إنه قد يكون عليّ من الآن فصاعداً أن أطابقها مع السيدة ذات اللباس الوردية. / جلس السيد ده شارلوس سريعاً بجانب السيدة سوان...⁽⁷³⁾.

وكا نتبين، فإن الطابع الحذفي لهذه الاستئنافات، في نهاية الاسترجاع الجزئي، لا يني، في نظر القارئ اليقظ، يركز من خلال الفصل على القطيعة الزمنية. أما صعوبة الاسترجاعات الكاملة، فهي صعوبة معكوسة : إنها لا تنجم عن الفصل بين السرد الاسترجاعي والحكاية الأولى، بل على العكس من ذلك تنجم عن الوصل الضروري بينهما. وهو وصل قلماً يمكن أن يتحقق دون نوع من التراكب، وبالتالي دون ظل من عدم التماسك، إلا إذا كان السارد قادراً على أن يستمد من هذا العيب

* م.ع. - بياض أول الفقرة : alinea.

نوعاً من المتعة اللعبيّة. وإليكم مثلاً من رواية «سيزار بيروتو» على التراكب الذي لم يظطلع به الروائي نفسه - وربما لم يُدرکه. ينتهي الفصل الثاني (الاسترجاعي) هكذا :

بعد ذلك يبضع لحظات، غطّ كونستانس وسيزار في سلام ؛

ويتبدّي الفصل الثالث بهذه العبارات :

كان سيزار يخشى، وهو نائم، أن تبدي زوجته في اليوم التالي اعتراضات حاسمة، فقرر أن ينهض باكراً حتى يحلّ كل شيء :

نتبيّن أن الاستئناف هنا لا يستغني عن مسحة من عدم التماسك. إن الموصل في حكاية «آلام الخنجر» أكثر توقفاً، لأنّ الفراش هنا استطاع أن يستمدّ عنصراً زخرفياً من الصعوبة نفسها. فإليكم كيف يبدأ الاسترجاع :

ما دام القسيس الجليل يصعد مدارج أنكوليم، فليس من النافل تفسير شبكة المصالح التي كان سيضع فيها قدمه. / فبعد سقر لوسيان، كان دافيد صيشار...

وإليكم الآن كيف تُستأنف الحكاية الأولى، بعد أكثر من مئة* صفحة :

حين كان خورّي مارصاك العجوز يصعد مدارج أنكوليم ليخبر إيف بالحالة التي كان عليها أخوها، كان دافيد قد اختبأ منذ أحد عشر يوماً على بعد باين فقط من المكان الذي غادره الكاهن الوقور منذ حين⁽⁷⁴⁾.

وهذا اللعب بين زمن القصة وزمن السرد (أي قصّ مصائب دافيد «بيننا» يصعد خورّي مارصاك الدّرج) سنتناوله لذاته في الفصل المخصّص للصوت ؛ ونحن نتبيّن كيف يحولّ ما كان عبئاً ثقيلاً إلى دعاية.

ويبدو الموقف النموذجي للحكاية הפרوستية قائماً هنا - بالعكس من ذلك تماماً - على تجنّب الرابط، إما بإخفاء نهاية الاسترجاع في ذلك النوع من التشتت الزمني الذي تسببه الحكاية التردّدية (وهذه حال الاستعادتين الخاصّتين بسجلبيرت في كتاب «الهاربة»، إحداهما عن تبني فورشقييل لها، والأخرى عن زواجها بسسان - لو⁽⁷⁵⁾)، وإمّا بالتظاهر بجهل أن النقطة التي ينتهي عندها الاسترجاع في

* م.ع. - في الترجمة الأريكية : 100 صفحة.

القصة كانت الحكاية قد بلغت سلفاً : هكذا يبدأ مارسيل، في فصل « كومبري »،
بذكر

الإيقاف والتعليق اللذين سببتهما مرة زيارة من سوان، للقراءة التي
كنتُ بصدها لمؤلف جديد عليّ تماماً، هو بيروكوط،

ثم يعود القهقري ليحكى كيف كان قد اكتشف ذلك المؤلف ؛ وبعد سبع*
صفحات، يستأنف حكايته، فيواصل القول بهذه العبارات كما لو لم يكن قد سبق له
أن سمى سوان ولا أشار إلى زيارته :

ذات يوم أحد، مع ذلك، وأنا أقرأ في الحديقة، أزعجني سوان الذي أتى
في زيارة لوالدي. - ماذا تقرأ، هل يمكنكني الاطلاع على ما تقرأه ؟ -
تفضل، إنه لبيروكوط...⁽⁷⁶⁾.

وسواء أكان ذلك حيلة أم سهواً أم ارتجالاً، فإن الحكاية تتجنب هكذا الاعتراف
بآثارها الخاصة. لكن التجنب الأكثر جرأة (ولو أن الجرأة هنا إهمال محض) يقوم على
نسيان الطابع الاسترجاعي للمقطع السردي الذي نكون بصده، وعلى تمديد ذلك
المقطع لذاته إلى ما لا نهاية نوعاً ما دون الاهتمام بالنقطة التي ينضم فيها إلى الحكاية
الأولى. ذلك ما يقع في حادثة وفاة الجدّة، التي هي حادثة مشهورة لأسباب أخرى.
فهي تُفتتح بطليعة استرجاعية واضحة، هي :

كنت أصعد فأجد جدتي أسوأ حالاً. ومنذ بعض الوقت كانت
تشتكي من صحتها، دون أن تعرف ماذا أصابها...

ثم تستمر الحكاية، المفتوحة هكذا على الصعيد الاستعادي، استمراراً متواصلًا حتى
وفاة الجدّة، دون أن يُعترف ولا أن يُشار أبداً إلى اللحظة (المنضم إليها والمتجاوزة
بالضرورة مع ذلك) التي كان مارسيل قد وجد فيها جدته «أسوأ حالاً»، بعد عودته
من عند السيدة ده فيلپارينيس : أي دون أن تتمكن من أن نحدد بدقة موقع وفاة
الجدّة بالقياس إلى حفلة فيلپارينيس النهارية، ولا أن نقرر أين ينتهي الاسترجاع وأين
تستأنف الحكاية الأولى⁽⁷⁷⁾. وقس على ذلك طبعاً، ولكن على نطاق أكثر اتساعاً،
الاسترجاع المفتوح في قسم «اسم البلد. : البلد»، وهو استرجاع سبق أن رأينا أنه
سيستمر حتى آخر سطر من رواية «بجثاً...» دون أن يشير عَرَضاً إلى لحظة حالات

* ع.م. - في الترجمة الأمريكية : 6 صفحات.

الأرق المتأخرة، مع أن هذه اللحظة كانت مصدره الذاكري ورحمه السردّي تقريباً : إنه استعادة أخرى أكثر - من - كاملة، ذات سعة أكبر من مداها، تتحوّل خفيةً إلى استباق في نقطة غير محدّدة من مسيرتها. إن بروسست يخلخل هنا أكثر معايير السردّ أساسية، ويحدس أكثر إجراءات الرواية الحديثة إقلاقاً ؛ وهو يفعل ذلك على طريقته - أي دون أن يعلنه، بل ربّما دون أن يتبينه.

الاستباقات

من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزمنيّ، أقل تواتراً من المحسّن النقيض، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل ؛ هذا مع أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، وهي «الإلياذة» و«الأوديسة» و«الإنياذة»، تبتديء كلّها بنوع من المُجمل الاستشرافي الذي يؤيّد إلى حدّ ما القاعدة التي يطبّقها ترفيثان طودوروف على السرد الهوميريّ، ألا وهي : «حبكة القدر»⁽⁷⁸⁾. إن الاهتمام بالتشويق السردّي الخاصّ بتصوّر الرواية «الكلاسي» («الكلاسي» بمعناه العام، والذي يوجد مركز ثقله في القرن التاسع عشر أساساً) لا ينسجم كثيراً مع مثل هذه الممارسة، كما لا ينسجم من جهة أخرى مع المتخيل التقليدي لسارد عليه أن يبدو أنه يكشف كثيراً أو قليلاً القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه. لذلك سنجد استباقات قليلة جداً عند بلزك أو ديكنز أو طولستوي، ولو أن الممارسة الشائعة للبداية من الوسط (عندما لا تكون من الأخير*، إن صح التعبير)، كما سبق أن رأينا، توهمنا أحياناً بذلك : فمن المسلمّ به أن ثقلاً معيناً من «القدر» يَجْتُمُّ على القسم الرئيسي من الحكاية في رواية «مانون ليسكو» (حيث نعلم، حتى قبل أن يبدأ دي كرويّ قصّته، أنها تنتهي بنفي خارج الوطن)، بل في رواية «موت إيفان إيليتش»، التي تبتديء بخاتمها.

والحكاية «بضمير المتكلم» أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيّما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكّل جزءاً من دوره نوعاً ما. فسروينسون كروزوي يستطيع أن يقول لنا من أول وهلة

* م.ع. - باللاتينية في الأصل (in ultimas res).

تقريباً إن الحديث الذي وجَّهه إليه أبوه ليصرفه عن المغامرات البحرية كان حديثاً «نبوئياً حقاً»، ولو أنه لم تكن لديه عنه أيُّ فكرة لأول وهلة، ولا يفوت جان - جاك روسو، منذ حادثة المُشط، أن يؤكد شدَّة سخطه الاستعادي، وليس براءته الماضية فحسب:

إنني أشعر وأنا أكتب هذا أن نبضي لا يزال يرتفع⁽⁷⁹⁾

ومع ذلك، فإن رواية «بجناً عن الزمن الضائع» تستعمل الاستباق استعمالاً ربّما لا مثيل له في مجموع تاريخ الحكاية، بما في ذلك الحكاية ذات الشكل السيري الذاتي⁽⁸⁰⁾، وإنما بالتالي ميدان مفضّل لدراسة هذا النمط من المفارقات الزمنية السردية.

هنا أيضاً، سنُميّز من غير مشقّة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية. فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يُعيّنها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي، أي - في رواية «بجناً...» (إذا أدرجنا في «الحكاية الأولى» تلك المفارقة الزمنية الضخمة التي تبديء بالشانزليزيه ولا تنتهي بعد ذلك أبداً)، ودون أيّ تردّد ممكن - حفلة كيرمانت النهارية. إلا أنّه من المشهور أن عدداً معيناً من حادثات رواية «بجناً...» تقع في نقطة من القصة لاحقة لهذه الحفلة النهارية⁽⁸¹⁾ (زد على ذلك أن معظمها يروى على شكل استطرادٍ في أثناء ذلك المشهد نفسه)؛ ومن ثمّ ستكون في نظرنا استباقاتٍ خارجية. ووظيفتها ختامية* في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخطّ عملٍ ما إلى نهايته المنطقية، حتى ولو كانت تلك النهاية لاحقة لليوم الذي يقرّر فيه البطل أن يغادر العالم وينصرف إلى عمله: تلميح سريع إلى وفاة شارلوس؛ وتلميح آخر (ولكنه أكثر تفصيلاً، في بعده الرمزيّ جدّاً) إلى زواج الآنسة ده سان - لو:

(تلك الإبنة، التي كان اسمها وثراؤها يستطيعان أن يجعلها أمها تؤمّل أن تتزوج أميراً ملكياً فتتزوج عمل سوان وزوجته المجتمعي الصاعد كله، تختار فيما بعد أديبا مغموراً زوجاً لها، فتتزل تلك العائلة مرة أخرى إلى مستوى أدنى من ذلك الذي كانت قد بدأت منه صعودها)⁽⁸²⁾

• م.ع. - أي أنها تقوم بخواتيم.

وأخر ظهور لأوديت، «الخرقة بعض الحرف»⁽⁸³⁾، بعد حفلة كيرمانت النهائية بحوالي ثلاث سنوات؛ وتجربة مارسيل المقبلة كاتباً، مع ما يصحبها من قلق إزاء الموت وتجاوزات الحياة المجتمعية، وردود فعل القراء الأولى، وحالات سوء الفهم الأولى، إلخ⁽⁸⁴⁾. وأكثر تلك الاستشرافات تأخراً هو الاستشراف المرتجل عام 1913 لذلك الغرض بالذات والذي يختم كتاب «من جهة بيت سوان»: فلوحة غابة بولوبي هذا «اليوم»، بالتضاد مع لوحة تعود إلى سنوات المراهقة، قريبة جداً طبعاً من لحظة السرد، ما دامت تلك النزعة الأخيرة قد حدثت - كما يقول لنا مارسيل - «هذه السنة» «في أحد الصباحات الأولى من شهر نونبر هذا»، أي مبدئياً بعد هذه اللحظة بأقل من شهرين⁽⁸⁵⁾.

ومن ثم، ما علينا إلا أن نخطو خطوة أخرى لنجد أنفسنا في حاضر السارد. والاستباقات التي من هذا النمط، والمتواترة جداً في رواية «بمحا...»، ترتبط كلها تقريباً بالتموج السروسوي المذكور آنفاً: إنها شهادات على حدة الذكرى الراهنة، تأتي لتصدّق - نوعاً ما - حكاية الماضي. ومثال ذلك، بصدد ألبيرتين:

هكذا أراها اليوم أيضاً وهي تتوقف، وعيناها ملتصقتان تحت «بولو»*ها، مخيَّلة على الشاشة التي يسطها البحر خلفها؛

وعن كنيسة كومبري:

واليوم أيضاً، إذا دلني عابر سبيل على الطريق في مدينة إقليمية كبيرة أو في حيٍّ من أحياء باريس لا أعرفه جيداً، فأراني صوّة بعيدة مثل برج إنذار في مستشفى أو برج أجراس في دير، إلخ.

وعن بيت تميم القديس مرقس:

حانت عندي ساعة حيث، وأنا أتذكر بيت التعميد...؛

ونهاية حفلة كيرمانت الساهرة:

أرى ثانية كل المتصرفين، أرى ثانية الأمير ده ساكان، إن لم أخطيء في تحديد موضعه على ذلك الدرج...⁽⁸⁶⁾

* ع.م - بولو (Polo).

وخصوصاً، طبعاً، ذلك التصريح المؤلم، بصدد مشهد النوم، والذي سبق أن علّق عليه في كتاب «المحاكاة»^{*}، ولا يسعنا هنا إلا أن نوردّه كاملاً، وهو توضيح ممتاز لما يسمّيه إيريك أورياخ «زمنيّة الرّمزية الكليّة» للـ«وعي المتأبّه»، ولكنه أيضاً مثال ممتاز على الاتحاد، شبه الأعجوبي، بين الحديث المرويّ ومقام السرد، الذي هو متأخّر (أخيراً) و«كُلّيّ الزمن» في آن واحد :

لقد مضت على تلك الليلة سنوات كثيرة. فسور الدرج الذي وأيت انعكاس نور شمعه يتسلقه لم يعد موجوداً منذ عهد بعيد. وتهدّمت، في ذاتي أيضاً، أمور كثيرة كنت أحسب أنها لا بدّ مستمرة على الدوام وشيّدت أمور جديدة ولدت أحزاناً وأفراحاً جديدة لم أكن أتوقعها في تلك الأيام، كما صارت الأحزان والأفراح القديمة الآن مستعصية على فهمي. وقد مضى وقت طويل أيضاً على العهد الذي كان أبي يستطيع فيه أن يقول لماما : «إصحبني الصغير». لن تتاح لي مثل تلك الأوقات من جديد. لكن منذ قليل، بدأت أدرك جيّداً، إذا أصحخت السمع، النحيب الذي كنت أقوى على حبسه في حضرة أبي والذي لم يكن يتفجر إلا عندما أكون وحيداً مع ماما. والواقع أن صداه لم يتوقف قط ؛ ولست أسمعها ثانية إلا لأن الحياة تزداد الآن صمتاً من حواليّ، كأجراس الأديار تلك التي يججيج المدينة خلال النهار حتى ليحسبها المرء موقوفة ولكنها تستأنف القرع في صمت المساء⁽⁸⁷⁾

و بمقدار ما تستعمل هذه الاستشرافات بصيغة الحاضر المقام السردّي مباشرة، فإنها لا تشكل وقائع زمنيّة سردية فحسب، بل وقائع صوتيّة أيضاً : سنلّفها فيما بعد بذلك العنوان.

وتطرح الاستباقات الداخليّة نوع المشاكل نفسة الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو : مشكل التداخل، مشكل المزوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولّأها المقطع الاستباقيّ. ومن ثم سنهمل هنا أيضاً الاستباقات غيريّة القصة، التي لا يتهددها هذا الخطر، سواء أكان الاستشراف داخليّاً أم خارجيّاً⁽⁸⁸⁾ ؛ وسنميّز أيضاً، ضمن الاستباقات مثليّة القصة، بين تلك التي تسدّ مقدّماً ثغرة لاحقة (وهذه هي الاستباقات التكميلية) وتلك التي

* *Mimesis*.

تضاعف - مقدماً دائماً - مقطعاً سردياً آتياً، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة (وهذه هي الاستباقات التكرارية).

فمن الاستباقات التكميلية، مثلاً، ذكرُ السنوات التي سيقضيها هاريسيل في الثانوية مستقبلاً ذكراً سريعاً في قسم «كومبري»؛ وآخر مشاحنة بين أبيه ولوكوندان؛ وذكر تنمة العلاقات الجنسية بين سوان وأوديت في معرض حديثه عن مشهد القتلايا؛ والأوصاف الاستباقية لمناظر البحر المتبدلة في بالييك؛ والإعلان مقدماً، في غمرة حفلة العشاء الأولى عند آل كيرمانت، عن السلسلة الطويلة من حفلات العشاء المشابهة، إلخ⁽⁸⁹⁾. وتعرض هذه الاستباقات كلها عن حذف أو نقصانات مقبلة. وأكثر منها دقة وضع المشهد الأخير من قسم «كيرمانت» (والذي هو زيارة سوان ومارسيل لبيت الدوقة)، الذي من المعلوم⁽⁹⁰⁾ أنه معاكس للمشهد الأول من كتاب «سدوم وعامورة» (والذي هو «الاتصال» بين شارلوس وجويان)، حتى أن علينا أن نعتبر الأول استباقاً يسدُّ الحذف المفتوح، بسبب هذا الاستشراف بالذات، بين قسم «سدوم وعامورة I» وقسم «سدوم وعامورة II»، وذلك في الوقت نفسه الذي علينا أن نعتبر فيه الثاني استرجاعاً يسدُّ الحذف المفتوح في كتاب «من جهة بيت كيرمانت» بسبب تأخره: إنه تبديل للإقحامات تحفزه طبعاً رغبة السارد في أن يفرغ من مظهر «من جهة بيت كيرمانت» المجتمعي قبل أن يتصدى لما يسميه «المنظر الأخلاقي» لسدوم وعامورة.

وربما لاحظ المرء هنا وجود استباقات ترددية تحيلنا، كلاسترجاعات التي من النوع نفسه، إلى مسألة التواتر السردية. وأنا لن أتناول هنا تلك المسألة لذاتها، وإنما سأكتفي بتسجيل الموقف المميز، الذي يقوم - بمناسبة أول مرة (أول قبلة من سوان لأوديت، أول رؤية للبحر في بالييك، أول أمسية في فندق ضونصير، أول حفلة عشاء عند آل كيرمانت) - على توقع مُسبقٍ لسلسلة الوردات كلها التي يدشنها أول ورود. وسنرى في الفصل التالي أن معظم المشاهد النموذجية الكبرى من رواية «بخطأ...» هم تمرناً من هذا النوع (إنها «بدايات» سوان عند آل فيردوران، و«بدايات» هاريسيل عند السيدة ده فيلباريزيس وعند الدوقة وعند الأميرة)، بما أن أول لقاء هو - طبعاً - أفضل مناسبة لوصف منظر أو وسط ماء، وبما أنه يقوم من جهة أخرى نموذجاً للقاءات التالية. والاستباقات المعممة توضح كثيراً أو قليلاً هذه الوظيفة النموذجية وهي تُشرعُ باباً على السلسلة اللاحقة:

وهي النافذة التي كان عليّ، فيما بعد، أن أقف عندها كل صباح...
ومن ثم فهي، ككلّ استشراف، علامة على نفاذ الصبر السردى. لكن لها أيضا، فيما يبدو لي، قيمة عكسيّة، ربما بپروستيّة بكيفية أخصّ، بل تسم إحساساً حنينياً بما أسماه فلاديمير جانكليقيتش ذات يوم «أوليّة المرّة الأولى ونهايتها»، بمعنى أنّ المرّة الأولى، بمقدار ما نحس إحساسا شديدا بقيمتها التذشينية بالذات، هي مرّة أخيرة دائما (سلفاً) - ولعلها ليست كذلك إلا لأنها آخر مرّة كانت الأولى، وبعدها حتما تبدأ سيطرة التكرار والعادة. فقبل أن يقبل سوان أوديت لأول مرة، يمسك وجهها لحظة «بين يديه، ببعض الفتور» ؛ وهذا - يقول السارد - حتّى يفتح فكره مهلة المبادرة إلى تحقيق الحلم الذي كان قد راوده زمانا طويلا ومشاهدته. لكن هناك سبباً آخر هو :

رُما كان سوان يُعلق أيضاً على وجه أوديت التي لم يضاعفها بعد، ولا حتى قبلها، هذا الوجه الذي كان يراه لآخر مرّة، تلك النظرة التي يود بها الراحل في يوم رحيله، أن يحفظ ذكرى مظر سيغادره إلى الأبد⁽⁹¹⁾.

ومضاعفة أوديت، وتقيل ألبيرتين لأول مرة، معناها النظر لآخر مرة إلى أوديت التي لم تُضاعف بعد، وإلى ألبيرتين التي لم تُقبل بعد: ما دام صحيحا أن الحدث - كل حدث - عند بروسست ما هو إلا المرور - العابر وغير القابل للاسترداد (بالمعنى الشرجيلسي) - من عادة إلى أخرى .

أما الاستباقات التكرارية، فهي - كالاسترجاعات التي من النمط نفسه، ولأسباب بديهية أيضا - قلما توجد إلا في حالة تلميحات وحيزة: فهي تُرجع مقدّما إلى حدث سيورى في حينه بتفصيل. وكما تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية، كذلك تؤدي الاستباقات التكرارية دور إعلان له، وسأشير إليها أيضا بهذا المصطلح. وعبارتها المناسبة هي عموما: «سنرى» و«سنرى فيما بعد»، ونموذجها أو مثالها هو هذا الإعلام بمشهد التجديف بمونجوقان :

سنرى فيما بعد أن ذكرى هذا الانطباع كان عليها، لأسباب مختلفة تماما، أن تلعب دورا مهما في حياتي.

وهو طبعا تلميح إلى الغيرة التي سيثيرها البوح (المغلوط) بالعلاقات بين ألبيرتين والآنسة فانتوي في نفس مارسيل⁽⁹²⁾. ودور هذه الإعلانات في التنظيم وما يسميه

بارط بـ«ضَفَر» الحكاية دور جلي إلى حد ما، بسبب التوقع الذي تُجِدُّهُ في ذهن القارئ. وهو توقع يمكن أن يُحَقِّقَ على الفور، في حالة تلك الإعلانات ذات المدى، أو الأمد، القصير جداً، والتي تصلح في نهاية فصل مثلاً للكشف عن موضوع الفصل التالي وهي تشرع فيه، كما يحدث عادة في رواية «مدام بوقاري»⁽⁹³⁾. غير أن البنية الأكثر استمراراً في رواية «بمخا...» تقصي مبدئياً هذا النوع من الأثر، مع أن من يتذكر نهاية الفصل 4 من القسم II من رواية «مدام بوقاري» (وهي:

لم تكن تعلم أن المطر يُحدث بِرْكا على سطح المنازل، عندما تكون مزايها مسدودة، وهكذا ظلت في طمأنيتها، عندما اكتشفت فجأة صدعا في الجدار،

من يتذكر ذلك لن يشق عليه تعرُّف هذا النموذج من التقديم المستعار، في الجملة التي تفتتح المشهد الأخير من كتاب «الزمن المستعاد»:

لكن أحيانا حين يبدو لنا كل شيء قد ضاع، يصل الإنذار الذي يمكن أن ينقذنا؛ فقد طرقت كل الأبواب التي لا تقضي إلى شيء، والباب الوحيد الذي يمكن الدخول منه والذي قد يكون بُحث عنه مدى لمدة مائة سنة، يُفْرَع عن غير علم، فينفتح⁽⁹⁴⁾.

لكن الغالب أن يكون الإعلان أطول مدى. ونحن نعرف كم كان بروسست حريصاً على تماسك عمله الأدبي وأسلوب بنائه، وكَم كان يعاني من رؤية كثير من آثار التناظر البعيد والتوافقات «المتباعدة»* غير مقنَّرة حقَّ قدرها*. ولم يكن يسع نشر مختلف المجلدات كلَّ على جِدَّةٍ إلا أن يفاقم سوء الفهم، ومن المؤكَّد أنه كان من المفروض في الإعلانات المتباعدة جداً، كما هو شأن مشهد مونجوقان، أن تصلح للتخفيف من حدَّة سوء الفهم هذا وهي تبرَّر مؤقتاً حادثات كان يمكن حُضُورها أن يبدو بكيفيَّةٍ أخرى عارضاً ومجانياً. فإليكم مرة أخرى بعض ورودات هذه الإعلانات، حسب ترتيبها :

• أما الأستاذ كوطار، فسنلقاه ثانية مطوَّلاً، فيما بعد، مع المعلِّمة السيدة فيردوران، في قصر لاغاسبوليغ ؛

• م.ع - في الأصل *télescopique*، أي لا يمكن رؤيتها إلا بالتلسكوب، وبالتالي فهي «متباعدة».
 • م.ع - غير مقدرة حق قدرها، وبالتالي فهي أسيء فهمها ؛ الأثر الذي يستتبع قول المؤلف في الأسطر التالية : «... يفاقم سوء الفهم ... التخفيف من حدة سوء الفهم هذا...».

• سنرى كيف كان ذلك الطموح المجتمعي الوحيد الذي كان سوان قد تمناه لزوجته وابنته، هو بالضبط الطموح الذي كان تحقيقه ممنوعاً عليه، ويرفض هو من الإطلاق بحيث توفي سوان من غير أن يفترض أن الدوقة قد تستطيع معرفتها يوماً. وسنرى أيضاً أن الدوقة ده كيرمانت على العكس من ذلك ارتبطت بأوديت وجيلبيرت بعد وفاة سوان ؛

• أما الحزن العميق عمق حزن أمي، فكان عليّ أن أذوقه يوماً، كما سنرى في تمة هذه الحكاية.

(وهذا الحزن طبعاً هو ذلك الحزن الذي سيحدثه هروبُ ألبيرتين ووفاتها)،

• كان [شارلوس] قد استرد عافيته قبل أن يسقط بعد ذلك في الحالة التي سنراه فيها يوم حفلة نهائية عند الأميرة ده كيرمانت⁽⁹⁵⁾.

ولن نخلط بين هذه الإعلانات، صريحة بطبعها، وما يجدر بنا أن نسميه **طابع⁽⁹⁶⁾**، والتي هي مجرد علامات بلا استشراف، ولو تلميحى، لن تكسبي دلالتها إلا فيما بعد والتي تتعلق بفن «التهبي» الكلاسي تماماً (كأن تُظهِر منذ البداية شخصية لن تتدخل حقاً إلا بعد ذلك بكثير، مثل المركيز ده لاهول في الفصل الثالث من رواية «الأحمر والأسود»). ويمكن أن ندرج في هذا الإطار أول ظهور لشارلوس وجيلبيرت في طانصونفيل، ولأوديت في شكل السيدة ذات اللباس الوردى، أو أول ذكر للسيدة ده فيليپاريزيس منذ الصفحة العشرين* من قسم «سوان»، أو أيضاً الوصف، الوظيفي بكيفية أوضح، لتلعة مونجوقان، التي هي «على مستوى واحد مع صالون الطابق الثاني، على بُعد خمسين سنتمترا (كذا) من نافذته»، والذي يهَيّ لوضع مارسيل في أثناء مشهد التجديف⁽⁹⁷⁾، أو - بكيفية أكثر تهكماً - الفكرة التي يكتبها مارسيل، والمتمثلة في أن يذكر أمام السيدة ده كريسبي ما كان يظن أنه اسم أوديت «المستعار» القديم، الذي يهَيّ للكشف اللاحق (من طرف شارلوس) عن أصالة هذا الاسم وعن العلاقة الحقيقية بين الشخصيتين⁽⁹⁸⁾. ويُدرَك الاختلاف بين الإعلان والطلبة إدراكاً واضحاً في الكيفية التي يحضّر بها بروسست، في مراحل عدّة، لدخول ألبيرتين. وأول إشارة، في أثناء حديث عند آل سوان، هي أن ألبيرتين تُسمّى ابنة أخت آل بوتنان، وتراها جيلبيرت ذات «مظهر عجيب»: إنها مجرد طالبة؛ والإشارة الثانية - وهي طالبة

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية - الصفحة 15.

أخرى - هي من السيدة بوتنان نفسها، التي تنعت ابنة أختها بأنها «وِجحة» وبأنها «القناع الصغير.. الماكر كقردي»: فقد ذُكرت زوجة وزير أمام الملا بأن أباهما كان مساعد طبّاخ؛ وسيذكر صراحة بهذه الصورة الشخصية فيما بعد، أي بعد وفاة ألبيرتين، ويُشار إليها بأنها «بذرة تافهة ستتمو وتنتشر يوما على حياتي كلها»؛ أما الإشارة الثالثة، التي هي إعلان حقيقي هذه المرة، فهي:

حدثت في المنزل مشاحنة لأنني لم أرافق والديّ إلى عشاء رمي كان لا بد من أن يخضرو آل بوتنان وابنة أختهم ألبيرتين، الفتاة الصغيرة التي لم تكد تتجاوز سن الطفولة. هكذا تتراكم مختلف مراحل حياتنا فيما بيننا. فالمرء يأنف - بسبب ما يحبه والذي سيبدو له غير ذي شأن في يوم من الأيام - أن يرى ما هو غير ذي شأن عنده اليوم، والذي سيحبه غدا، والذي ربما استطاع - لو قبل رؤيته - أن يحبه عما قريب، والذي قد يختصر بذلك ألامك الراهنة ليستبدل بها، والحق يقال، آلاماً أخرى⁽⁹⁹⁾.

ومن ثم فالطليعة - خلافا للإعلان - ليست، في مكانها من النص، مبدئياً إلا «بذرة غير دالة»، بل خفية، لن تُتعرّف قيمتها البذرية إلا فيما بعد، وبكيفية استعادة⁽¹⁰⁰⁾. لكن علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار كفاءة القارئ السردية المحتملة (بل المتغيرة)، المتأتمية من العادة، والتي تمكّنه من أن يستمرز بسرعة متزايدة الشفرة السردية عموماً، أو الشفرة الخاصة بجنس أو عمل أدبي ما، ومن تُعرّف الـ«بنور» منذ ظهورها. هكذا لا يمكن أي قارئ لرواية «موت إيفان إيليتش» (يساعد في ذلك - والحق يقال - عرض حلّ العقدة مقدّماً، والعنوان ذاته) أن يفوته تُعرّف سقوط إيفان على غلافة النافذة بصفقتها وسيلة القدر، بصفقتها بداية الاحتضار. ثم إن هذه الكفاءة بالذات هي التي يستند إليها المؤلف ليخدع قارئه وهو يعرض عليه أحياناً طلائع أو مُحدّعا⁽¹⁰¹⁾ - مألوفة لدى هواة الروايات البوليسية. وبمجرد ما يكون القارئ قد اكتسب هذه الكفاءة التي من الدرجة الثانية والمتمثلة في القدرة على الكشف عن الخدعة وإحباطها، يكون المؤلف حراً في أن يعرض عليه مُحدّعا مغلوطة (هي طلائع حقيقية)، وهلمّجراً، ونعرف إلى أي حد المشابهة للواقع السريوسميّ - المؤسّس على «منطق التناقض»⁽¹⁰²⁾، حسب تعبير جان - بيير ريشار - يلعب (خصوصاً فيما يتعلق باشتهاء المائل ومتغيره الخادق: اشتها المغاير) على هذا النسق المعقد من التوقعات المُحبّطة، والظنون الخيبيّة، والمفاجآت المتوقّعة والمدهشة أخيراً، لاسيما أنها متوقّعة وتُحدّث على كل حال - وذلك بمقتضى هذا المبدل الملائم لكل الحالات،

والذي هو أن «عمل السببية... ينتهي بأن يحدث تقريبا كل الآثار الممكنة، وبالتالي أيضا تلك التي كُنَّا نظن أنها أقل إمكانا»⁽¹⁰³⁾: وهو تحذير لهواة «القوانين النفسية» والتبريرات الواقعية.

وقبل ترك الاستباقات السردية، يبقى أن نقول كلمة عن سعتها، وعن التمييز الممكن هنا أيضا بين استباقات جزئية واستباقات كاملة، إذا ودنا أن نسند صفة الكمال هذه إلى تلك الاستشرافات التي تمتد في زمن القصة حتى «حل العقدة» (فيما يخص الاستباقات الداخلية) أو حتى اللحظة السردية نفسها (فيما يخص الاستباقات الخارجية أو المختلطة): إنني قلما أجد أمثلة على صفة الكمال تلك، ويبدو أن كل الاستباقات هي في الواقع من النمط الجزئي، وغالبا ما تُوقَّف بكيفية صريحة صراحة الكيفية التي كانت قد أفتُتِحَتْ بها. وعلامات الاستباق هي:

- حتى أستبق الأحداث، ما دمت قد فرغت لتوي من رسالتي إلى جيلبيرت...
- حتى أستبق ببعض الأسابيع الحكاية التي سنستأنفها بعد هذا الاستطراد مباشرة،
- حتى أستبق الأحداث قليلا، ما دمت لا أزال في طانصونفيل...
- منذ صباح اليوم التالي، حتى نستبق الأحداث...؛
- أستبق الأحداث بكثير من السنوات...⁽¹⁰⁴⁾.

وعلامات نهاية الاستباق والعودة إلى الحكاية الأولى هي :

- للعودة إلى تلك الحفلة الساهرة عند الأميرة ده كيرمانت...
- لكن آن الأوان للحاق بالبارون الذي يتقدم، معي ومع بريشو نحو باب آل فيردوران...
- للعودة القهقري إلى حفلة فيردوران الساهرة...
- لكن لا بد من العودة القهقري...
- لكن بعد هذا الاستباق، لتُعد القهقري بثلاث سنوات، أي إلى الحفلة الساهرة التي تحضرها الأميرة ده كيرمانت...⁽¹⁰⁵⁾.

وتبين أن بروس لا يتراجع دائما أمام عبء الصريح.

من الواضح أن أهمية الحكاية «المفارقة زمنياً» في رواية «بمخاط عن الزمن الضائع» مرتبطة بالطابع التركيبي استعادياً الذي يميّز الحكاية الهيروستية، والذي هو حاضر لذاته حضوراً كلياً مستمراً في ذهن السارد، الذي – منذ اليوم الذي أدرك فيه دلالة قصته التي هي دلالة موحّدة – لا يني أبداً يمكسك في آن واحد كل خيوطها، ويدرك في آن واحد كل مواضعها وكل لحظاتها، التي يقوى باستمرار على أن يقيم بينها كثيراً من العلاقات «المتباعدة»: إنها موجودة مكانية ولكنها أيضاً موجودة زمانية، «زمنية كُليّة» يوضحها تماماً مقطع من كتاب «الزمن المستعاد» يعيد فيه البطل، وهو في حضرة الآنسة ده سان – لو، تشكيل «شبكة الذكريات» المتحابكة – التي آلت إليها حياته، والتي ستصير نسيج عمله الأدبي – تشكيلاً خاطفاً كالبرق (106).

لكن مفهومي الاستعادة والاستشراف ذاتهما، اللذين يؤسّسان مقولتي الاسترجاع والاستباق السرديتين على «علم النفس»، يفترضان وعياً زمنياً واضحاً تمام الوضوح وعلاقات بين الحاضر والماضي والمستقبل لا لبس فيها. وأنا لم أسلم حتى الآن بأن الأمر كان كذلك، إلا لأنّ العرض يقتضي ذلك التسليم مع ما فيه من تبسيط مفرط. والواقع أن تواتر الإقحامات وتشابكها المتبادل، بالذات، يشوِّشان الأمور عادة بكيفية تظل أحياناً بلا حلّ في نظر القارئ «البسيط»، بل في نظر المحلل الأكثر عزمًا أيضاً. وإنهاءً لهذا الفصل، سنتناول بعض هذه البنى الملبّسة، التي تُقضي بنا إلى عتبة اللاوقتيّة المطلقة.

في اتجاه اللاوقتيّة

لقد صادفنا، منذ تحاليلنا الصغرى الأولى، أمثلة على المفارقات الزمنية المعقدة، وهي : استباقات من الدرجة الثانية في المقطع المقتبس من كتاب «سدوم وعامورة» (استشراف موت سوان على استشراف غذائه مع بلوخ)، وأيضاً استرجاعات على استباقات (استعادة فرانسواز في كومبري على ذلك الاستشراف نفسه لجنازة سوان)، أو بالعكس استباقات على استرجاعات (تذكير مرّتين في المقطع المقتطف من كتاب «جان ساتوي» بمشايخ ماضية). ومثل هذه الآثار التي من الدرجة الثانية أو الثالثة متواترة في رواية «بمخاط...» على مستوى البنى السردية الكبرى أو المتوسطة أيضاً، حتى ولو لم تؤخذ بعين الاعتبار تلك الدرجة الأولى من المفارقة الزمنية التي هي الحكاية كلّها – تقريباً.

إن الوضع النموذجي المذكور في مقتطفنا من كتاب «جان سانتوي» (ذكريات الاستشرافات) قد تفرّق في رواية «بمحا...» على الشخصيتين المنحدرتين، بالانشطار، من البطل الأول. فالعودة إلى زواج سوان، في كتاب «الفتيات...»، تتضمن تذكرا استعاديا لمشاريع طموحه المجتمعي لأجل ابنته وزوجته (المقبلة):

عندما كان سوان يرى أوديت، في أوقات حلم يقظته، وقد صارت زوجته، كان يتصور دائما اللحظة التي قد يصبحها فيها - هي ولاسيما ابنته - لزيارة الأميرة دي لوم (التي صارت عمّا قليل الدوقة ده كيرمانت)... كان يتأثر وهو يتخيّل كل ما قد تقوله الدوقة [ده كيرمانت] عنه لأوديت، وما قد تقوله أوديت للسيدة [الدوقة] ده كيرمانت متلفظا بكلماتها نفسها... وكان يمثل لنفسه مشهد هذا التقديم بالدقة نفسها في التفاصيل الخيالية التي ينم عنها الناس الذين يخشون الطريقة التي سيستمرون بها يانصيا بمجدون رقمه عشوائيا، لو ربحوه (107).

وهذا «الحلم اليقظ» استباقيّ لأنه استيهام يتوهّمه سوان قبل زواجه، واسترجاعيّ لأن مارسيل يذكر به بعد ذلك الزواج؛ وتألّف الحركتان لتلغي إحداها الأخرى، واضعتين بهذه الطريقة الاستيهام في تزامن تام مع تكذيب الوقائع القاسي له، ما دام سوان قد تزوّج منذ عدة سنوات بأوديت لا تزال غير مرغوب فيها في صالون كيرمانت. صحيح أنه هو نفسه تزوّج بأوديت، في حين لم يعد يحبها، وأن:

الكائن الذي كان قد تمنى كثيرا [في دخيلاته] أن يعيش حياته كلها مع أوديت، ويطس من ذلك كثيرا... ذلك الكائن كان قد مات.

ومن ثم ها هي ذي القرارات القديمة والوقائع الراهنة تتواجه فيما بينها، في تناقضها التهكمي: قرأ أن توضّح يوما العلاقات الغامضة بين أوديت وفورشفيل، والذي استبدلت به لامبالاة مطبقة:

لما كان كثير المعاناة فيما مضى، أقسم لنفسه بأنه ما أن يتوقف عن حب أوديت، وعن الخوف من إغضابها أو إيهاها بأنه كان يفرط في حبها، حتى يرضى بأن يوضّح معها - حبا في الحقيقة فقط ونظرا لأن ذلك نقطة من القصة - هل كان فورشفييل قد صاجعها أم لا يوم أن دق الجرس ونقر على زجاج النافذة دون أن يُفتح له وكتب إلى فورشفييل أن

عمّا لها هو الذي كان قد جاء. لكن المسألة التي كانت من الأهمية بحيث لم يكن ينتظر إلا نهاية غيرته ليوضحها، كانت بالضبط قد فقدت كل أهمية في نظر سوان، لما لم يعد غيوراً.

وقرار أن يكشف ذات يوم عن لامبالاته المقبلة، والذي استُبدل به كتمان اللامبالاة الحقيقية:

بينما كان فيما مضى قد أقسم أنه لو توقف يوماً عن حبّ تلك التي لم يكن يتكهن بأن تكون زوجة له ذات يوم، يُظهِرَنَ لها بشراسة لامبالاته، الصادقة أخيراً، حتى يثار لكرامته التي داستها زمناً طويلاً، فإن ذلك الانتقام الذي كان يستطيع أن يمارسه الآن دونما أخطار... ذلك الانتقام، توقّف عن التشبث به؛ فقد اختفت مع الحبّ الرغبة في إظهار أنه قد توقّف عن الحبّ.

والمواجهة نفسها – بطريق الماضي – بين الحاضر المؤمل والحاضر الواقعي، عند مارسيل الذي «شفي» أخيراً من ولعه بججيليرت:

لم أعد أرغب في رؤيتها، ولا حتى في أن أظهر لها أنني لم أكن أحرص على رؤيتها وأنتي، عندما كنت أحبها، كنتُ أعد نفسي كل يوم بأن أظهر لها عدم حُبِّي عندما أتوقف عن حبي لها؛

أو، بدلالة نفسية مختلفة قليلاً، عندما يحاول مارسيل مرةً أخرى – وقد صار «الخِذَنَ العظيم» لججيليرت وصديق قاعة أكل سوان –، عندما يحاول عبثاً أن يعثر، من أجل قياس ما أحرزه من تقدّم، على الشعور الذي كان يشعر به فيما مضى إزاء حرازة ذلك «الموضع الذي لا يمكن تصوّره» – وذلك ليس دون أن تُعزى إلى سوان نفسه بعض الأفكار المائلة عن حياته مع أوديت، تلك «الجنّة غير المؤمّلة» التي لم يستطع أن يتصورها بلا اضطراب، والتي صارت واقعا مبتذلاً لا سبّحر له⁽¹⁰⁸⁾. فما كان المرء قد خطط له لم يحدث؛ وما لم يكن يجرؤ على تمنيه يتحقق، ولكن حينها يصير غير راغب فيه. وفي كلتا الحالتين، يترابك الحاضر مع المستقبل السابق الذي حلّ هو محلّه: إنه تكذيب استعادي لاستشراف مغلوط .

وتحدث حركة معاكسة – تذكيرٌ مستشرق، لفّ من طريق المستقبل وليس بعدُ من طريق الماضي – كلُّما عرّض السارد مقدّماً كيف سيطلع فيما بعدُ، بعدُ

فوات الأوان، على حدث راهن (أو على دلالاته). هذا ما يقع، مثلا، عندما يروي مشهدا بين السيد والسيدة فيردوران، فيوضّح بدقة أنه سينقله إليه كوطار «بعد ذلك بسنوات». ويتسارعُ التّوسان في هذه الإشارة من قسم «كوهيري»:

بعد ذلك بسنوات كثيرة، علمنا أننا إذا كنا في ذلك الصيف قد تناولنا الهليون يوما بعد يوم تقريبا، فقد كان ذلك لأن رائحته كانت تسبّب للطباخة الصغيرة المسكينة المكلفة بتقشيره نوبات رهو هي من الحلة بحيث اضطرت في آخر المطاف إلى الانصراف من عند عمتي (109).

ويكاد يصير فوريا في هذه الجملة من كتاب «السجينة»:

علمت أنه في ذلك اليوم كانت قد حدثت وفاة سببت لي كثيرا من الألم، هي وفاة بيروكو. -

والتي هي جملة من الحذف والاختلال السري بحيث يظن القارئ في البداية أنه يقرأ: علمت في ذلك اليوم أنه كانت قد حدثت وفاة... (110).

وتم التوسان المتعرج نفسه عندما يدخل السارد حدثا حاضرا، أو حتى ماضيا، بطريق استشراف الذكرى التي ستكون لديه عنه فيما بعد، كما سبق أن رأينا عن الصفحات الأخيرة من كتاب «الفتيات المزهريات»، التي تنقلنا إلى الأسابيع الأولى في بالبيك مرورا بذكريات مارسيل المقبلة في پارينز؛ كذلك، عندما يبيع مارسيل أريكة العمة ليوفي لقوادة، نعلم أنه لن يتذكر أنه كان - فيما قبل بكثير - قد استعمل هذه الأريكة مع أبنه العمة غريّة الأطوار والتي نعرفها، إلا «فيما بعد بكثير». إنه استرجاع على نقصان، كما كنّا نقول، ولكن علينا الآن أن نستكمل هذه العبارة مضيفين: بطريق الاستباق. ولعل هذه الالتواءات السردية كافية على الأرجح للفت نظر المؤول المرتاب، ولو أنه متسامح، إلى الفتاة الافتراضية.

وتتمثل نتيجة أخرى للبنية المزدوجة في أنه يمكن مفارقة زمنية أولى أن تقلب - وتقلب بالضرورة - العلاقة بين مفارقات زمنية ثانية ونظام ترتيب الأحداث في النص. هكذا يؤدي الوضع الاسترجاعي لقسم «حب لسوان» إلى نتيجة مفادها أنه يمكن استشرافا (في زمن القصة) أن يحيل إلى حدث سبق للحكاية أن غطته: فعندما يقارن

• ع.م - عرفنا ابنة العمة هذه في الصفحة 63.

السارد بين القلق المسائي لسوان المحروم من أوديت والقلق الذي سيشعر به هو نفسه «بعد ذلك بيضع سنوات» في الأماسي التي سيأتي فيها سوان هذا نفسه لتناول طعام العشاء في كومبري، فإن هذا الإعلان القصصي هو في الوقت نفسه تذكير سردي للقارئ، ما دام قد سبق له أن قرأ حكاية ذلك المشهد «قبل ذلك» بحوالي خمسين ومئتي* صفحة؛ وبالعكس من ذلك وللسبب نفسه، فإن الإرجاع إلى قلق سوان الماضي، في حكاية «كومبري»، هو في نظر القارئ إعلان عن حكاية «حب لسوان» المقبلة⁽¹¹¹⁾. ومن ثم قد تكون العبارة الواضحة لمثل هذه المفارقات الزمنية المزدوجة ما يشبه هذا:

كان لا بد من أن يحدث فيما بعد، كما سبق أن رأينا...

أو هذا:

كان قد سبق أن حدث، كما سنرى فيما بعد...

فهل هي إعلانات استعادية؟ أو تذكيرات استشرافية؟ عندما يصير الورااء أمام والمقدمة مؤخرًا، يصير تحديد اتجاه السير مهمة صعبة.

هذه الاسترجاعات الاستباقية والاستباقيات الاسترجاعية كلها مفارقات زمنية معقدة، وترك أفكارنا المطمئنة عن الاستعادة والاستشراف بعض الإرباك. ولنذكر مرة أخرى بوجود تلك الاسترجاعات المفتوحة (أي التي لا يمكن تحديد موقع نهايتها)، الأمر الذي يستتبع حتما وجود مقاطع سردية غير محدّدة زمنيا. لكننا أيضا نجد في رواية «بمختار...» بعض الأحداث الخالية من كل إرجاع زمني، والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال تحديد موقعها من الأحداث التي تحيط بها. ولكي تكون الأحداث غير قابلة لأن يُحدّد موقعها، يكفي أن تُربط لا بمحدث آخر (الأمر الذي قد يجبر الحكاية على تحديدها بأنها أحداث سابقة أو لاحقة)، بل بالخطاب التعليقي (غير الزمني) الذي يواكبها - والذي نعرف الحجم الذي يتخذه في هذا العمل الأدبي. ففي أثناء حفلة عشاء آل كيرمانت، يذكر السارد، في معرض حديثه عن إصرار السيدة ده فارامبون على مصاهرة مارسيل مع الأميرال جوربان ده لاكرافير، يذكر خطأ صديق لسأل كيرمانت كان يقدم نفسه لمارسيل مستعملاً أسم ابنة عمه السيدة ده شوصكفو التي لا يعرفها السارد (وبالتالي فهو يذكر - على سبيل

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 190 صفحة.

التوسع - أخطاء مماثلة يكثر ارتكابها في المجتمع: فهذه الأحداث، التي تتضمن تقدماً معيناً في حياة مارسيل المجتمعية، يمكن افتراض أنها لاحقة لحفلة عشاء آل كيرمانت، ولكن لا شيء يسمح بتأكيد هذا الافتراض. وبعد مشهد التقديم الفاشل إلى ألبيرتين، في كتاب «الفتيات المزهرات»، يقترح السارد بعض التأملات في ذاتية الشعور بالحب، ثم يوضح هذه النظرية بمثال أستاذ الرسم ذاك الذي لم يكن قد عرف قط لون شعر عشيقته كان قد كلف بها وخلّفت له بنتا («لم أرها قط إلا والقبعة على رأسها»)⁽¹¹²⁾. هنا لا يمكن أيّ استدلال من المضمون أن يساعد المحلل على تحديد وضع مفارقة زمنية خالية من كل علاقة زمنية، وما علينا بالتالي إلا أن نعتبرها حدثاً لا تاريخ له ولا عُمر، أي لا وقتية .

إلا أن مثل هذا الحدث المعزول ليس هو وحده الذي يُظهر قدرة الحكاية على تحرير تنظيمها من كل تبعية، ولو معكوسة، للترتيب الزمني للقصة التي ترويها. ذلك بأن رواية «بحثا...» تنطوي على بُنى لاوقتیة حقيقية، وذلك في موضعين على الأقل. ففي نهاية كتاب «سدوم وعامورة» يُحدث خطأ سير «عابرة المحيط الأطلسي» وتتابع عطاتها (ضونصير، ماينفيل، كراتفاست، هيرمينونفيل) مقطوعة سردية قصيرة⁽¹¹³⁾ لا يدين نظام تتبعها (معامرة موريل في ماخور ماينفيل - الالتقاء بالسيد ده كريسي في كراتفاست) بأي شيء للعلاقة الزمنية بين الحدثين اللذين يؤلفانها، ويدين بكل شيء للواقعة (التزمنية هي نفسها من جهة أخرى، ولكنها ذات تزمّن ليس هو تزمّن الأحداث المروية) التي مفادها أن القطار الصغير يذهب أولاً إلى ماينفيل، ثم إلى كراتفاست، وأن هذه المحطات تثير في ذهن السارد، على ذلك الترتيب، أحداثاً ترتبط بها⁽¹¹⁴⁾. إلا أن هذا الترتيب «الجغرافي» - كما لاحظ جان پول هوستون بحق في دراسته عن البنى الزمنية لرواية «بحثا...»⁽¹¹⁵⁾ - لا يني يُكرّر ويبرز ذلك الترتيب (الأكثر ضمنية ولكن الأكثر أهمية من جميع النواحي) الذي هو ترتيب الصفحات الخمسين* الأخيرة من قسم «كومبري»، الذي تخضع فيه المقطوعة السردية لتوجيه التعارض بين جهة ميزيكليز وجهة كيرمانت، ولتوجيه التباعد المتزايد للمواقع عن المنزل العائلي في أثناء نزهة لازمنية وتركيبية⁽¹¹⁶⁾. إن التسابع: أول ظهور لسجلبيرت - توديع شجرات الزعرور - اللقاء بين سوان وقانتوي -

٥ - ع.م - في الترجمة الأمريكية : الأربعين.

وفاة ليوني - رؤية أبراج أجراس مارتينفيل، هذا التابع لا صلة له البتة بالترتيب الزمني للأحداث التي تؤلفه، أو له علاقة توافق جزئي فقط. ويتوقف هذا التابع أساساً على موضع المواقع (طانسونفيل - سهل ميزيكليز - مونجوقان - عودة إلى كومبري - جهة كيرمانت)، وبالتالي على زمنية مختلفة تماماً هي: التعارض بين أيام النزهة إلى ميزيكليز وأيام النزهة في اتجاه كيرمانت، وداخل كل من هاتين السلسلتين ترتيب تقريبي لـ«محطات» النزهة. ولابد من الخلط بين ترتيب الحكاية المركبي وترتيب القصة الزمني خلطاً ساذجاً حتى نتصور، كما يفعل قراء مستعجلون، أن الالتقاء بالدوقة أو حادثة أبراج الأجراس لاحقة لمشهد مونجوقان. والحقيقة أن السارد كانت لديه أوضح الأسباب ليجمع - دون مراعاة لأي تسلسل زمني - بين أحداث لها علاقة تقارب مكاني أو تطابق مناخي (فالذهاب في نزهة إلى ميزيكليز تحدث دائماً في الجو الرديء، والذهاب في نزهة إلى كيرمانت تحدث دائماً في الجو الصحو)، أو قرابة موضوعاتية (فجهة ميزيكليز تمثل الجانب الجنسي - العاطفي من عالم الطفولة، وجهة كيرمانت هي جانبه الجمالي)؛ وهكذا يُظهر - أكثر وأفضل من كل من قبلة - قدرة الحكاية على الاستقلال الزمني⁽¹¹⁷⁾.

لكن قد يكون من العبث التام ادعاء الخروج بخلاصات نهائية من مجرد تحليل المفارقات الزمنية، التي لا تمثل إلا سمة من السمات المشكّلة للزمنية السردية. فمن البدهي إلى حد ما، مثلاً، أن التواءات المدة، مثلها كممثل خروق الترتيب الزمني، تساهم في التحرر من هذه الزمنية السردية. وهذه الالتواءات هي التي سنستأثر باهتمامنا في الفصل الثاني.

- (1) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27 [trad. angl. *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, Trans. Michael Taylor (New York, 1974), p. 18].

(2) انظر :

Gunther Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für Kluckhorn und Hermann Schneider*, 1948 ;

وقد أعيد نشو ضمن : *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968 .

(3) يشهد على ذلك بالتصاد تقدير *بيير دانييل هوبه* هذا بخصوص رواية «الباليات» لـ *جيامبليخوس* : «إن تنظيم تصميمها يعوره الفن. فقد راعى ترتيب الزمن إلى حد كبير، ولم يرم بالقارئ في وسط الموضوع من أول وهلة على عرار *هوميروس*» (*Traité de l'origine des romans*, 1670, p. 157).

(4) «ناشر العمل أولاً. وتداول موضوعك عرضاً تارة، ومن الهاية تارة أخرى ؛ وأخيراً نوع حططك، حتى لا تكرر نفسك أبداً» (Balzac, *Illusions perdues*, éd. Garnier, p. 230).

(5) Balzac, *Etudes sur M. Beyle*, Skira, Genève, 1943, p. 69

(6) Homère, *L'Iliade*, Trad. Paul Mazon, éd. Les Belles Lettres, p. 3 [trad. angl. Homer, *The Iliad*, Trans. Andrew Lang, Walter Leaf, and Earnest Meyers (New York : Modern Library, n.d), book I, II 1-II].

[م-ع - تر. عربيه : *هوميروس، الإلياذة*، ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي، ط. 2، 1981، ص. 99].

(7) بل أكر إذا أحدا يعين الاعصار المقطع الأول - غير السدي - المصوغ بصيغة حاصر مقام السدي (م أ - معناه عند *مفست*)، والوارد التالي في آخر لحظة ممكنة: «تعني. أنها الإلهه».

(8) Jean Santeuil, éd. Pleiade, p. 674 [trad. angl. *Jean Santeuil*, trans. Gerard Hopkins (New York, 1956), p. 496]

(9) يواجهها متاعب الاصطلاح (ومصانئه) فمن جهة، تطوي *analepse* و *prolepse* على ميرة الانتاء حدرها إلى أسرة حوية - بلاعية ستعيدنا مع عناصرها الأخرى فيما بعد، ومن جهة أخرى، سنكون عليا أن نستعمل التعارض بين هذا الحد *lepse*، الذي يعني في الإغريقية واقعة الأحد، وبالتالي - سديا - الأحد على العاتق والاصطلاح (*prolepse* الأحد مقدما؛ *analepse* الأحد بعد فوات الأوان)، والحد *lipse* - كما في *ellipse* أو *paralipse* الذي يعني، على العكس من ذلك، واقعة الإسقاط أو الإعمال. لكن لا سامه مستعارة من الإغريقية تتيج أن أشرف على التعارض *ana/pro*. ولذلك كان لموونا إلى *anachronie* التي هي واضحة تماما، ولكنها أخرج عن هذا السق، والتي تتداخل سابقتها مع *analepse* تتداحل مرعها وهو مرعج، ولكنه دال

(10) P II, 712-713/RH II, 82-83.

(11) فعلا، إن إحدى العرف المذكورة هي عرفة *طانصوفيل*، التي لم يسم فيها *مارسيل* إلا أثناء الإقامة المروي عنها في آخر كتاب «الهارية» وفي أول كتاب «الروم المستعاد». وقد يمكن مرحلة حالات الأرق، التي هي مرحلة لاحقه لتلك الإقامة، أن تتزامن مع هذه المعالجة و/أو تلك من المعالجات اللاحقة بالصحفة، والتي توظف حادثة *پاريز* وهي في حالة حرب (1916)

(12) Muller, *Les voix narratives*, première partie, chap. II, et *passim*.

سأعود إلى التمييز بين البطل والشارد في الفصل الأخير.

(13) بعد حلوى المادلين، سيُدْمَجُ الكوميرى «الكُلِّي» في ذكريات المصاب بالأرق.

(14) لكن أليس دور سوان في مشهد النوم أبويًا بكيفية عطية؟ مهما يكن، فإنه هو الذي يحرم الطفل من حضور أمه. إن الأب الشرعي، على العكس من ذلك، يبدو هنا ذا تسامحية أئيمة، ذا جمالة ساخرة ومشبوهة: «اذهبي مع الطفل...». فما الذي يمكن استنتاجه من هذه الحزمة؟

(15) Balzac, *Illusions perdues*, éd. Garnier, p. 550-643.

(16) G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, p. 202.

(17) P II, 257-263/RHI, 899-904.

(18) P III, 574-582/RHII, 786-792.

(19) P I, 467-471/RHI, 358-361 ; P III, 664-673/RH II, 849-856 ; P III, 182-188/RHII, 506-510.

(20) P II, 737-755/RH II, 900-913 ; cf. P III, 723/RH II 889.

(21) P I, 72-80/RH, 55-60.

(22) PI, 718/RH I, 544; P II 83/RHI, 773; P II, 523/1090; P III, 808/RH II, 954.

وذلك، طبعاً، على افتراض أن نُحْمَلْ هذه الأخبار الاستعمادية على محمل الجدل تماماً، وهو قانون التحليل السردى. غير أن الناقد يستطيع أيضاً، من جهته، أن يعتبر مثل هذه التلميحات هفوات المؤلف، حيث تُسْقَطُ سيرة بروست مؤقتاً على سيرة مارسيل.

(23) بل إن نقصان [paralipse] البلاغيين حذف كاذب، وبعبارة أخرى: إنه تعريض. فهنا يتعارض النقصان بما هو محسن سردي مع الحذف كما يتعارض ترك الشيء جانباً مع ترك الشيء حيث هو. وسعتر ثانية فيما بعد على النقصان ما هو واقعة صيغة.

(24) P III, 199-201/RH II, 518.

هذا، ما لم تعبر التناول الترددي للشهور الأولى من الحياة المشتركة مع ألبيرتين في بداية كتاب «الهاربة» حذفاً.

(25) P II, 371/RH I, 983.

(26) P I, 578/RH I, 440.

(27) «بنت عمّة (صغيرة)، ملقّبة» (P I, 578/RH I, 440)، كما يذكر كلارك وفيري، رصاصة ودقة، في ثبت أسماء الأشخاص.

(28) صحيح أن لديها غرفتين، متجاورتين، تمرُّ إلى إحداهما بينما تهوى الأخرى (P I, 49/RH I, 37-38) لكن إذا كان الأمر كذلك، فإن المشهد يصير من أقل المشاهد احتشاماً. ومن جهة أخرى، فإن العلاقة عبر واصحة بين هذه «الأريكة» والسريير الموصوف في P I, 50/RH I, 38، بعطائه المرين برسوم رهية والدي يبعث منه «الشذى الأوسط، الدقيق، المسيخ، المتخجم القوي النكهة»، الذى كان مارسيل الصغير حدا يعود إليه دائماً، «نهم غير معترف به»، لـ«سيديق» فيه. لترك هذه المشكلة للمتخصصين، ولذكر أن «التلقين» في قسم «اعتراف فتاة»* من كتاب «الملذات والأيام» يورط الطلة البالغة أربع عشرة سنة من العمر و«ابن خيال» نالفا خمسة عشر سنة، «ماحرا سلفاً» (Pleiade, p. 87; *Pleasures and Regrets*, trad-amér. Louise Varèse [New York, 1948], p. 34).

* «Confession d'une jeune fille».

(29) فيما يخص الترددي عامة، انظر الفصل III.

(30) P I, 808-823/RHI, 609-617.

(31) P I, 953-955/RHI, 713-714.

(32) Eberhart Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, 2^e partie.

(33) P III, 866-869/RHII, 997-999 ; cf. P III, 623-655/RHII, 820-840 ; P III, 855/RHII, 988 et P I, 672-674/RHI, 510-511.

(34) P III, 868/RHII, 998.

لنذكر بأن الإحساس بالملل أمام صف الأشجار كان دليل مارسيل على المهوبة الأدبية الفاشلة، وبالتالي على إخفاق حياته.

(35) PII, 425/RHI, 1022; cf. P I 700/RHI, 531.

(36) P II, 157/RHI, 827.

(37) P I, 577/RHI, 439.

(38) P III, 344/RHII, 622.

(39) P III, 54-55/RHII, 415-416.

عندما يعود مارسيل إلى بيته ومعه سرجمات، يصطدم بآندريه التي تتلرع ببعض الحساسية، فمنعه من الدخول على الفور. والواقع أنها كانت ذلك اليوم في وضع أثير مع أليوتين.

(40) P III, 600-601/RHII, 803-804.

(41) PIII, 1029-1030/RHII, 1125-1126.

(42) انظر : Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, p. 124.

(43) P I, 738/RHI, 558-559.

(44) P II, 267/RHI, 907.

(45) P III, 591 et 701/RHII, 798 and 874.

(46) P II, 573 et 681/RHI, 1125 and II, 61.

(47) PII, 373 et 721/RHI, 985 and II, 88.

(48) PII, 858 et 892/RHII, 184 and 208.

(49) PIII, 563 et 574/RHII, 777 and 786.

(50) PII, 883/RHII, 202.

(51) PII, 138 et 176/RHI, 813 and 841.

(52) PI, 786 et II, 776/RHI, 593 and II, 127-128.

(53) PI, 160-165 et III, 261/RHI, 123-127 and II, 562.

(54) PI, 623 et III, 695/RHI, 474 and II, 868.

(55) PI, 155-180 et III, 681/RHI, 825-844 and II, 859.

(56) PI, 231 et 371/RHI, 177 and 284.

(57) PIII, 515/RHII, 744-745; PIII, 525/RHII, 751; PIII, 599-601/RHII, 802-803.

(58) PII, 1120 et III, 337/RHII, 370 and 617-618.

(59) PI, 184/RHI, 141.

(60) *Figures* (Paris, 1966), p. 60 et *Figures II*, p. 242.

(61) PI, 141, et III, 694/RHI, 108 and II, 866.

(62) PI, 12 et 158/RHI, 10 and 121.

(63) PIII, 697/RHII, 868.

(64) أن تجسد جهة ميزيكليز النشاط الجنسي، فذلك ما تتيته هذه الحملة بوضوح:
ما كنت أتوق إليه توقاً محموداً آنذاك، كان يوسمها، لو استطعت فقط أن أفهمها وألقاها من حديد،
أن تدبني إياه مد يعايني. لقد كانت جيليويت في تلك الفترة تنمي حقاً إلى جهة ميزيكليز انشاء
أكمل مما كنت قد ظلت.

(PIII, 697/RHII, 868)

(65) روصيتفيل تحت العاصمة هي طلعا (كـبـاـرـيـز تحت بار العلو فيما بعد) سدوم وعامورة تحت الصاعقة
الإلهية:

أمام أعيننا، على تقيء ما، الأرض الموعودة أو الملعونة، روصيتفيل، التي لم أعد إلى أسوارها قط،
روصيتفيل، علما كان المطر قد انقطع عا، كانت لانزال تعاقب، كثرية مذكورة في «الكتاب
المقدس»، برماح العاصمة كلها التي تحلد مساكن قاطبها باعراف، أو كان قد غفر لها الرب الأم
الذي كان يعيد إليها ضوء شمسه، ذلك الضوء الذي يرل إليها سيقانا دهية مهدمة متناورة الطول كأشعة
وعاء القربان المقدس على مدبح كيسة (PI, 152/RHI, 116-117).

وسنلاحظ حضور الفعل *flageller* [خَلَد]، وهو تكرار حفي للصلة التي تجمع هذا المشهد - مقدا -
بحادثة السيد ده تارلوس إيان الحروب، بما أن الجلد يستغل «رديلة» («خطيئة») وعقابا في آن واحد.

(66) Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Paris, 1971, I, p. 269.

(67) لنذكر بأن هذا المقطع، الذي يعترض عليه بعضهم، دون كثير من البراهين وبالرغم من شهادة أفلاطون
الجمهورية، I، 334 ب)، كان موضوع تعليق لسأورباخ (Mimesis, chap. I [trad. angl. Mimesis,]
(trans. willard Trask [1953; rpt. Garden City, N.Y., 1957], chap. I)

(68) Garnier, p. 214 et 341.

(69) *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pléiade, p. 271 [trad. amér. *Marcel Proust on Art and Literature*,
1896-1919, trans. S.T. Warner (New York, 1958), p. 173], et *Recherche*, PI, 208/RHI, 159.

(70) PII, 263/RHI, 904.

(71) PIII, 755/RHII, 913 et PIII, 762/RHII, 919.

(72) PI, 471/RHI, 361 et PIII, 201/RHII, 520.

(73) PI, 211/RHI, 162 et PII, 267/RHI, 907.

(74) Garnier, pp. 550 et 643.

(75) PIII, 582/RHII, 792 et PIII, 676/RHII, 856.

(76) PI, 90 et 97/RHI, 68 and 74.

(77) PII, 298-345/RHI, 928-964.

(78) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 77. [trad. amér., *The Poetics of
Prose* (Ithaca, N.Y., and London, 1977), p. 65.]

(79) Rousseau, *Confessions*, éd. Pléiade, p. 20.

(80) تتضمن رواية «بمختار...» أكثر من عشرين مقطعا استباقيا ذا سعة سردية ما، فضلا عن التلميحات البسيطة
في ثنايا الحملة. وليست الاسترجاعات دانت التحديد نفسه أكثر منها عددا، لكنه صحيح أنها تكاد تحمل
النص كله بسعتها، وأن تلك الطبقة الأولى الاستعادية هي التي تنبأ عليها الاسترجاعات والاستباقات من
الدرجة الثانية.

(81) انظر: Tadié, *Proust et le roman*, p. 376.

(82) PIII, 804/RHII, 950 et PIII, 1028/RHII, 1124.

(83) PIII, 951-952/RHII, 1063.

(84) PIII, 1039-1043/RHII, 1133-1136.

(85) PI, 421-427/RHI, 321-325.

سأعود فيما بعد إلى الصعوبات التي تثيرها هذه الفقرة المكتوبة عام 1913 ولكن المزامنة بحيايا (قصصياً) للسرد النهائي، وبالتالي اللاحقة للحرب.

(86) PI, 829/RHI, 624 ; PI, 67/RHI, 50 ; PIII, 646/RH [omitted in the English translation] ; PII, 720/RHII, 87 ; cf. PI, 165/RHI, 127 (عن قرية كومبري) , PI, 185/RHI, 141-142 (عن «الجهتين») , PI, 641/RHI, 487 (عن منظر كيرمانت الطبيعي) , PI, 186/RHI, 142 (عن منظر كيرمانت الطبيعي) , PII, 883/RHII, 202 (عن الفتاة في قطار لاغاسبوليفغ) , PIII, 625/RHII, 822 (عن السيدة سوان) , etc. (عن البندقية) .

(87) PI, 37/RHI, 28.

تعليق أوروباخ ضمن: *Mimesis*, p. 539 [trad. amér. *Mimesis*, p. 481]. ولا يمكن أن يفوتنا هنا التفكير في روسو:

مرت زهاء ثلاثين سنة على خروجي من بوسني دون أن أتذكر إقامتي فيها بكيفية سائفة من خلال ذكريات مترابطة بعض الترابط. لكنني الآن وقد تجاوزت سن النضج وانحدرت نحو الشيخوخة، أشعر أن هذه الذكريات نفسها تبعث من جديد بينا ثلاثي الذكريات الأخرى، وترسخ في ذاكرتي معام ترداد سحرا وزحما يوما بعد يوم؛ وذلك كما لو كنت أسعى في الإسكك ثانية بالحماية من بلدانها، بعد أن أحسست بها بهرب مني.

(Rousseau, *Confessions*, Pléiade, p. 21; trad. amér. New York; Modern Library, 1945, p. 20).

(88) إليكم قائمة الاستباقات الرئيسية، حسب ترتيبها في النص: PII, 630/RH, 24، خلال لقاء جويان - شارلوس : نتيجة العلاقات بين الرجلين، فوائد يستفيدها جويان من عناية شارلوس، تقدير فرانسواز لخصال اللوطيين الأخلاقية؛ PII, 739-741/RH II, 101-102، عند العودة من حفلة كيرمانت الساهرة: اعتناق الدوق لاحقاً للسندوفوسية؛ PIII, 214-216/RH II, 529-530، قبل حفلة آل فيردوران الموسيقية: اكتشاف شارلوس اللاحق لعلاقات موريل بلينا؛ P III, 322-324/RH II, 604-605، في آخر الحفلة الموسيقية: مرض شارلوس ونسيانه حقه على آل فيردوران؛ P III, 799-781/RH II, 939-634، خلال التنزه رفقة شارلوس: نتيجة علاقاته بموريل المنغم بامرأة. تبين أن هذه الاستباقات كلها لها وظيفة استشراف تطور مفارق، وهو أحد تلك الانقلابات غير المتوقعة التي تلتذ بها الحكاية السبروسية.

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et PII, 512-514/RHI, 1082- PIII, 804/RHII, 950 (عن غرفة ضونصير) 875-876; PIII, 703-704/RHII, 875-876; PII, 82-83/RHI, 772, 1083; cf. PII, 82-83/RHI, 772, 1083; (اللقاء بموريل، بعد سنتين من التنزه مع شارلوس) (اللقاء بسسان - لو في المجتمع)، إلخ.

(90) إلا أن هذا الانتظار على الدرج كان يُتَرَمَّسُ فيه أن تكون له على عواقب هي من المخطورة، وأن يكشف لي منظرا طبيعياً، ليس تورتياً بعد بل أخلاقياً، هو من الأهمية، بحيث يُفضَّلُ إرجاء حكايته بصح لحظات مقلماً عليه حكاية يباري لسأل كيرمانت لما علمت أهم كارما قد عادوا إلى البيت. (PII, 573/RHI, 1125).

° ع.م - تورتوي: نسبة إلى الرسام والنقاش الإنكليزي جوزيف مالورث ولیم تورتوي (1775-1851).

(91)PI, 233/RHI, 179.

(والتشديد مٓئي).

(92)PI, 159/RHI, 122 et PII, 1114/RHII, 366.

لكن لابد من التذكير بأن پروست عندما يكتب هذه الجملة قبل 1913 لم «يخلق» بعد شخصية ألبيرتين، التي ستباور بين 1914 و1917. ومع ذلك كان يفكر، بكل بلاهة، فيما يخص مشهد مرنجولان، في «سقط» هذا النظام، الذي لم يُدقق إلا فيما بعد؛ ومن ثم فهو إعلان نبؤي على وجهين.

(93)I, chap. 3; II, chap. 4; II, chap. 5; II, chap. 10; II, chap. 13; III, chap. 2.

(94)PIII, 866/RHII, 997.

راجع، دون استعادة هذه الرقة، مُلَخَّصِيَّ عشاء آل فيردوران (PI, 251/RHI, 193) أو حفلة سانت - أوفرت الساهرة (PI, 322/RHI, 247) المستشرقين.

(95)PI, 433 et II, 866 sq./RHI, 332 and II, 190 ff; PI, 471 et III, 575 sq./RHI, 361 and II, 786 ff; PII, 768 et III, 415 sq./RHII, 122 and II, 669 ff; PIII, 805 et III, 859/RHII, 951 and II, 992.

(والتشديد مٓئي).

(96) Cf. Raymonde Debray-Genette, «Les Figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique*, 3, 1970.

(97) PI, 141/RHI, 108-109; PI, 76/RHI, 57; PI, 20/RHI, 15; PI, 113 et 159/RHI, 86 and 122.

(98) PII, 1085 et III, 301/RHII, 345 and 589.

(99) PI, 512/RHI, 391; PI, 598/RHI, 455, cf. PIII, 904/RHII, 1027; PI, 626/RHI, 476.

(100) «إن روح كل وظيفة هي بذرتها إن صح التعبير، و ذلك يمكنها من بذر عنصر في الحكاية سينضج فيما بعد» (رولان بارط، «مدخل إلى التحليل النبوي للحكايات»، ترجمة حسن مجراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن أفاق (مجلة)، عدد 8-9، 1988، ص. 11).

(101) انظر: Roland Barthes, *S/Z*, p. 39 [trad. amér. *S/Z*, New York, 1974, p. 32].

(102) Jean-Pierre Richard, «Proust et l'objet herméneutique», *Poétique*, 13, 1973.

(103) PI, 471/RHI, 361.

(104) PII, 739/RHII, 101; PIII, 214/RHII, 529; PIII, 703/RHII, 875; PIII, 779/RHII, 932; PIII, 803/RHII, 950

(والتشديد مٓئي).

(105) PI, 716/RHII, 85; PIII, 216/RHII, 530; PIII, 806/RHII, 952; PIII, 952/RHII, 1064.

(والتشديد مٓئي). طبعاً إن دلائل تنظيم الحكاية هذه هي في ذاتها سمات المقام السردى، التي سنجدها ثانية بصفحتها كذلك في فصل الصوت.

(106) PIII, 1030/RHII, 1126.

(107) PI, 470/RHI, 360-361.

(108) PI, 471/RHI, 361; PI, 523/RHI, 399-400; PI, 525/RHI, 401; PII, 713/RHII, 83; PI, 537-538/RHI, 410.

(109) PIII, 326/RHII, 607; PI, 124/RHI, 95.

(110) PIII, 182/RHII, 506.

ويسر ملخص كلارك وفيري (PIII, 1155) هكذا: «أعلم في ذلك اليوم بوماة بيركوط».

- (111) PI, 297 et 30-31/RHI, 228 and 23-24.
- (112) PII, 498/RHI, 1072; PI, 858-859/RHI, 645.
- (113) PII, 1075-1086/RHII, 338-346.
- (114) «فيما يتوقف القطار متعرج السير ويصبح المستخلم ضوئياً، كرافقاس، مايقيل، إلخ، أكنفي هنا بالإشارة إلى ما يذكركني به الشط الصغير أو الموقع».
- (115) J. P. Houston, «Temporal Patterns in *A la recherche...*», *French Studies*, 16, Janvier 1962, 33-45.
- (116) ينتمي القسم الأكبر من هذه المقطوعة إلى فئة الترددي لهذا السبب. وأهل الآن ذلك المظهر لأتناول نظام تتابع الأحداث المفردة وحده.
- (117) بما أنني سميت المفارقات الزمنية بالاستعادة أو الاستشراق استرجاعات واستباقات، فقد يمكنني إطلاق تسمية الاستخدامات (أي واقعة الجمع) الزمنية [م.أ. - أو غير الزمنية] على تلك المجموعات المفارقة زمنياً والمحكومة بقرابة ما، مكانية أو موضوعية أو غيرها. والاستخدام الجغرافي، مثلاً، هو مبدأ الجمع السردية في حكايات السفر المرصعة بأحداثيات، مثل كتاب «مذكرات سائح»* أو كتاب «الراين»*. ويوجه الاستخدام الموضوعاتي في الرواية الكلاسيكية ذات الجوارير، بوجه الاندراجات العديدة للـ«قصص»، المبررة بعلاقات التماثل أو التقابل. وسنجد ثانية فكرة الاستخدام في معرض الحديث عن الحكاية الترددية، التي هي متغير آخر له.

* *Mémoires d'un touriste.*

* *Le Rhin.*

الأتواقات

لقد ذُكرتُ في مستهل الفصل السابق بنوعية المصاعب التي تعترض فكرة «زمن الحكاية» بالذات في الأدب المكتوب. وطبعاً، إن المدة هي التي يُحسُّ في شأنها بهذه الصعوبات أيما إحساس، لأن وقائع الترتيب، أو التواتر، يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص: فالقول «إن حادثة (أ) تأتي «بعد» حادثة (ب) في التنظيم المركبي لنص سردي، أو إن حدثاً (ج) يُورى فيه «مرتين» قول بقضيتين معناهما واضح، ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل: «إن الحدث (أ) سابق الحدث (ب) في زمن القصة» أو «إن الحدث (ج) لا يقع فيه إلا مرة واحدة». ومن ثم، فالمقارنة هنا بين الصعيدين شرعية وملائمة. وبالمقابل، فمقارنة «مدة» حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك مجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات. فما يُطلق عليه هذا الاسم تلقائياً لا يمكن أن يكون - كما سبق أن قلنا - غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيراً أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الأحداث الفردية، وأنه - على خلاف ما يحدث في السينما، أو حتى في الموسيقى - لا شيء يتيح لنا تحديد سرعة «عادية» للأداء.

ومن ثم نفتقد الآن النقطة المرجعية، أو درجة الصفر، التي كانت في حالة الترتيب تزامنا بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية، والتي قد تكون هنا توافقا دقيقا بين الحكاية والقصة؛ نفتقدها الآن، حتى وإن صح أن مشهداً حوارياً (إذا افترضناه خالصاً من كل تدخل للسارد ودون أي حذف) يمنحنا «ضرباً من التساوي بين المقطع السردى والمقطع القصصى»⁽¹⁾، كما يلاحظ جان ريكاردو. إنني أنا الذي أشدد على كلمة «ضرب» لألحُّ على الطابع غير الدقيق، وخصوصاً غير الزمني بدقة، لهذا التساوي: فكل ما يمكن تأكيده عن مثل هذا المقطع السردى (أو المسرحي) هو

أنه ينقل كل ما قيل، واقعيًا أو خياليًا، دون أن يضيف إليه أي شيء، لكنه لا يعيد السرعة التي قِيلَتْ بها تلك الأقوال، ولا الأوقات الميتة الممكنة في الحديث. ومن ثم فهو لا يستطيع البتة أن يلعب دور مؤشر زمني؛ وحتى لو لعب ذلك الدور، فإنه لا يمكن إشاراته أن تصلح لقياس «مدة الحكاية» في المقاطع ذات الوتيرة المختلفة والتي تحيط به. ومن ثم لا يوجد في المشهد الحوارى إلا نوع من التساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وهذه الصفة سنستعمله فيما بعد عند تنميطنا للأشكال التقليدية للمدة السردية، لكنه لا يمكنه أن يقوم لنا مقام نقطة مرجعية في مقارنة دقيقة للمدَد الواقعية.

ومن ثم يجب العدول عن قياس تغيرات في المدة بتساو في المدة بعيد المنال، لأنه لا يُتحقق منه، بين الحكاية والقصة. لكن توافقية حكاية ما يمكنها أيضا أن تُحدَّد - كتوافقية بندول، مثلا - ليس بعد نسبيا، بالمقارنة بين مدتها ومدة القصة التي ترويها تلك الحكاية، ولكن بكيفية مطلقة ومستقلة كثيرا أو قليلا، بأنها ثبات في السرعة. ونقصد بـ«السرعة» العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا مترا في الثانية، وكذا ثانية في المتر): فستُحدَّد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات)⁽²⁾. ومن ثم فإن الحكاية المتواقتة، وهي درجة الصفر المرجعية الافتراضية عندنا، قد تكون هنا حكاية ذات سرعة متساوية، دون تسريعات ولا تبطئات، وقد تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة دوما. ولا شك في أن لا فائدة من إيضاح أن مثل هذه الحكاية لا توجد، ولا يمكن أن توجد، إلا على سبيل تجربة مختبرية: فمهما كان مستوى البلورة الجمالية، فإنه يصعب تصور وجود حكاية لا تقبل أي تغير في السرعة - وحتى هذه الملاحظة التافهة لها سلفا بعض الأهمية: إذ يمكن حكاية أن تعمل دون مفارقات زمنية، لكنها لا تستطيع أن تعمل دون لا توافقات أو - بعبارة أفضل (كما هو محتمل) - دون آثار الإيقاع.

وقد يكون التحليل المفصل لهذه الآثار متعبًا وخطايا من كل دقة حقيقية - في آن واحد -، ما دام الزمن القصصي يكاد لا يُشار إليه (أو لا يُستدل عليه) أبداً بالدقة التي قد تكون ضرورية فيه. ومن ثم لا تجد الدراسة هنا بعض الملاءمة إلا على

المستوى العياني*، مستوى الوحدات السردية الكبرى، ما دام من المسلم به أن قياس كل وحدة لا ينطبق إلا على مقارنة إحصائية هلا⁽³⁾ .

وإذا أردنا رسم صورة لهذه التغيرات في حالة رواية «بمخا عن الزمن الضائع»، فعلينا أولاً وقبل كل شيء أن نحدد ما سيُعتبر تمفصلات سردية كبرى، ثم علينا أن نتوفر على تسلسل زمني* داخلي واضح ومتناسك تقريباً لقياس زمنها القصصي. وإذا كان تشكيل المعطى الأول سهلاً، فإن تشكيل المعطى الثاني ليس كذلك .

• ففيما يخص التمفصلات السردية، لا بد أولاً من ملاحظة أنها لا تتوافق مع التقسيمات الظاهرة للعمل الأدبي إلى أجزاء وفصول مزوّدة بعناوين وأرقام⁽⁴⁾. غير أننا إذا تبيننا وجود قطعة زمنية و/أو مكانية مهمة مقياساً فاصلاً لنا، فإن التقطيع يتم - دون كثير من التردد - كما يلي (وأعطي بعض هذه الوحدات عناوين دالة فقط - هي من اقتراحي) :

(1) I، ص. 3-186، بإهمال الاسترجاعات الذاكرة المدروسة في الفصل السابق، فإن الوحدة المخصصة للطفولة في كومبري هي التي سنطلق عليها طبعاً، كما فعل بروسست نفسه، اسم كومبري.

(2) بعد قطعة زمنية ومكانية، يأتي «حبّ لسوان»⁽⁵⁾، I، ص. 188-382.

(3) بعد قطعة زمنية، تأتي الوحدة المخصصة للمراهقة الباريزية والتي تغلب عليها العلاقات الغرامية مع جيلبيرت واكتشاف وسط سوان، وتشغل القسم الثالث من كتاب «من جهة بيت سوان» (وهو «أسماء البلدان: الاسم»⁽⁶⁾) والقسم الأول من كتاب «الفتيات المزدهرات» (وهو «حول السيدة سوان»⁽⁷⁾)، I، ص. 383-641: سنسميها جيلبيرت.

(4) بعد قطعة زمنية (سنتين) ومكانية (انتقال من باريس إلى باليك)، تأتي

* ع.م - عياني : يُرى بالعين المحرّدة، وبالتالي فهو كبير أو ضخم، إلخ.

** ع.م - تسلسل زمني : جدول بين التواريخ الدقيقة للأحداث مرتبة بحسب تسلسلها الزمني.

* «Un amour de Swann».

* «Noms de pays : le Nom».

* «Autour de Mme Swann».

حادثة الإقامة الأولى في بالبيك، والتي توافق القسم الثاني من كتاب «الفتيات...» (وهو «أسماء البلدان: البلد»*)، I، ص. 642-955: بالبيك I.

(5) بعد قطعة مكانية (عودة إلى باريس)، سنعتبر وحدة واحدة ووحيدة كل ما يفصل بين الإقامتين في بالبيك، والذي يكاد يحدث كلياً في باريس (باستثناء إقامة قصيرة في ضونفيسير)، في وسط كيرمانت، وبالتالي كتاب «جهة كيرمانت» بأكمله وبداية كتاب «سدوم وعامورة» (أي المجلد II حتى الصفحة 751 منه) : كيرمانت.

(6) الإقامة الثانية في بالبيك، بعد قطعة مكانية جديدة، أي نهاية كتاب «سدوم وعامورة» والمجلد II (ص. 751-1131) كلها؛ وسنطلق على هذه الوحدة اسم : بالبيك II.

(7) بعد انتقال جديد (عودة إلى باريس)، تأتي قصة حبس ألبيرتين وفرارها ووفاتها، حتى الصفحة 623 من المجلد II، أي كتاب «السجينة» كله ومعظم كتاب «المهاربة»، حتى السفر إلى مدينة البندقية: ألبيرتين.

(8) II، ص. 623-675، الإقامة في مدينة البندقية وسفر العودة : البندقية.

(9) II، ص. 675-723، جَمْعاً بين كتاب «المهاربة» وكتاب «الزمن المستعاد»: الإقامة في طانصونفيل.

(10) بعد قطعة زمنية (إقامة في مصحة) ومكانية (عودة إلى باريس)، II، ص. 723-854: الحرب.

(11) بعد قطعة زمنية أخيرة (إقامة جديدة في إحدى المصحات)، فإن الوحدة السردية الأخيرة هي وحدة: حفلة كيرمانت النهائية (II)، ص. 854-

1048*(5) .

* «Noms de pays · le Pays».

م.ع. - نظراً لأننا لا تتوفر على ترجمة عربية كاملة لرواية «بخط عن الزمن الضائع» (هناك مشروع طموح في هذا الصدد حققه السيد إلياس يدوي (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق) حتى الآن - على حد علمنا - ثلاثة مجلدات)، أبقينا في المتن على أرقام صفحات الأصل الفرنسي للرواية؛ ونورد فيما يلي من هذا الهامش أرقام الصفحات المقابلة من الترجمة الأمريكية كما أوردتها مترجمة جيت الأمريكية: (1) I، 3-142; (2) I، 144-292; (3) I، 293-487; (4) I، 488-714; (5) I، 719-1141 et II، 3-109; (6) II، 110-378; (7) II، 820; (8) II، 821-856; (9) II، 856-889; (10) II، 890-987; (11) II، 988-1140.

• وفيما يخص التسلسل الزمني، تبدت المهمة أصعب بعض الصعوبة، بما أن التسلسل الزمني لرواية «بمخا...» ليس واضحا ولا متاسكا في تفاصيله. ولا ينبغي لنا أن نخوض هنا في نقاش قديم سلفا، وغير قابل للحل ظاهريا، تتكون وثائقه الرئيسية من ثلاثة مقالات لـ **لوپلي هاشي** وكتاب لـ **هانز روبرت ياروس** وآخر لـ **جورج دانيل**، والتي أحيل عليها القراء فيما يخص تفاصيل هذا النقاش⁽⁶⁾. بل حسبنا أن نذكر بأن العائقين الرئيسيين هما: من جهة، استحالة وصل التسلسل الزمني الخارجي لكتاب «حب لسوان» (إرجاعات إلى أحداث تاريخية تفرض أن تؤرخ الحادثة بحوالي 1882-1884) بالتسلسل الزمني العام لرواية «بمخا...» (التي تنقل هذه الحادثة نفسها إلى حوالي 1877-1878)⁽⁷⁾؛ ومن جهة أخرى، التنافر بين التسلسل الزمني الخارجي للحدثين **باليك II** و**ألبيرتين** (إرجاعات إلى أحداث تاريخية وقعت بين سنتي 1906 و1913) والتسلسل الزمني الداخلي العام (الذي يعيدهما إلى ما بين سنتي 1900 و1902)⁽⁸⁾. ومن ثم لا يمكن وضع تسلسل زمني متاسك على التقريب إلا إذا أقيمت هاتان السلسلتان الخارجيتان واقتصر على السلسلة الرئيسية التي صورتها الأساسيتان هما: خريف 1897 - ربيع 1899 في حالة **كيرمانت** (بسبب قضية **ديفوس**)، و1916 طبعا في حالة الحرب. انطلاقا من هاتين الجذتين، نضع سلسلة متجانسة تقريبا، ولكن مع بعض الغموض الجزئي الذي يُعزى خصوصا إلى: أ) الطابع الغامض للتسلسل الزمني لـ **كومبري** وإلى علاقته المبهمة بالتسلسل الزمني لـ **جيلبيرت**؛ ب) غموض التسلسل الزمني لـ **جيلبيرت**، الذي لا يسمح بتحديد المدة التي انقضت بين «بدايتي-سي» [السنة]* المذكورتين: هل هي سنة أو ستان؟⁽⁹⁾؛ ج) المدة غير المحددة للإقامتين في المصححة⁽¹⁰⁾. وسأقطع هذه الشكوك بوضع تسلسل زمني دال فقط، ما دام قصدنا لا يتعدى تكوين فكرة إجمالية عن الإيقاعات الكبرى للحكاية الهروستية. ومن ثم فإن فرضيتنا عن التسلسل الزمني، في حدود الملاءمة التي حددناها هكذا، هي التالية:

حُب لسوان: 1877-1878.

(ميلاد **مارسيل وجيلبيرت**: 1878).

كومبري: 1883-1892.

* Les deux «premier de l'an».

- جيلبرت: 1893 - ربيع 1895.
 باليك I: صيف 1897.
 كيرمانت: خريف 1897 - صيف 1899.
 باليك II: صيف 1900.
 ألبيرين: خريف 1900 - بداية 1902.
 البندقية: ربيع 1902.
 طانصونثيل: 1903.
 الحرب: 1914 و1916.
 حفلة كيرمانت النهارية: حوالي 1925.

طبعا لهذه الفرضية، وبعض المعطيات الزمنية الأخرى الثانوية، فإن التغيرات الكبرى في سرعة الحكاية تتحدد تقريبا كإيلي:

- كوميري: 180 صفحة في مقابل حوالي 10 سنوات
 حب لسوان: 200 صفحة في مقابل سنتين تقريبا
 جيلبرت: 160 صفحة في مقابل حوالي سنتين
 (هنا حذف مقداره ستان).
 باليك I: 300 صفحة في مقابل 3 أو 4 أشهر
 كيرمانت: 750 صفحة في مقابل سنتين ونصف. لكن يجب إيضاح أن
 هذه المقطوعة تتضمن هي نفسها تغيرات قوية جدا، مادامت 110
 صفحة تتحدث عن حفلة استقبال فيلهاوزيس، التي قد تكون دامت
 ساعتين أو ثلاثا، وما دامت 100 صفحة تتحدث عن حفلة العشاء،
 التي قد تكون دامت مدة مساوية تقريبا، عند الدوقة ده كيرمانت،
 وما دامت 100 صفحة تتحدث عن الحفلة الساهرة عند الأميرة: أي
 نصف المقطوعة تقريبا في مقابل أقل من عشر ساعات من حفلة
 الاستقبال المجتمعية .
 باليك II: 380 صفحة في مقابل 6 أشهر تقريبا، منها 125 في مقابل
 حفلة ساهرة في لاغاسبوليغ .
 ألبيرين: 630 صفحة في مقابل حوالي 18 شهرا، منها 300 مخصصة
 ليومين فقط، منها 135 مخصصة لحفلة شارلوس - فيردوران الموسيقية
 الساهرة وحدها .
 البندقية: 35 صفحة في مقابل بضعة أسابيع.
 (حذف غير محدد: بضعة أسابيع على الأقل)

طانسونفيل: 40 صفحة في مقابل «بضعة أيام».

(حذف مقداره حوالي 12 سنة) .

الحرب: 130 صفحة في مقابل بضعة أسابيع، منها القسط الأوفر في

مقابل حفلة ساهرة واحدة (نزهة في باريس وملاط* جويهان).

(حذف مقداره «سنوات كثيرة»).

حفلة كيرمانت النهائية: 190 صفحة في مقابل ساعتين أو ثلاث*.

ويبدو لي أنه يمكن استخلاص نتيجتين على الأقل، من هذه القائمة المجملة

كثيرا، وهما : أولا وقبل كل شيء، سعة التغيرات، التي تذهب من 190 صفحة* في

مقابل ثلاث ساعات إلى 3 سطور في مقابل 12 سنة، أي (على التقريب) من

صفحة في مقابل دقيقة إلى صفحة في مقابل قرن. ثم التطور الداخلي للحكاية كلما

تقدمت نحو نهايتها، وهو تطور يمكننا وصفه إجمالاً بقولنا إننا نلاحظ من جهة تبطئة

تدرجية للحكاية، بسبب الأهمية المتزايدة لمشاهد طويلة جدا تستغرق مدة قصصية

قصيرة جدا ؛ ونلاحظ من جهة أخرى حضورا للحذف متزايد الكثافة، يعوض عن

هذه التبطئة بكيفية معينة. وهذان مظهران يمكننا بسهولة أن نركبهما هكذا : انقطاع

متزايد للحكاية. فالحكاية الجروستية تميل إلى أن تزداد انقطاعا وتقطعاً وتكونا من

مشاهد ضخمة تفصل بينها ثغرات هائلة، وبالتالي إلى أن تزداد ابتعادا عن

الـ«معياري» الافتراضي، الذي هو التوافق السردى. ولنذكر بأننا هنا البتة بصدد

تطور في الزمن يميلنا على تحول نفسي للمؤلف، مادامت رواية «بمخا...» لم تُكْتَب

قطعا بالترتيب الذي تُرتَّب عليه اليوم. ومن الصحيح، بالمقابل، أن پرووست، الذي

نعرف كم كان يميل باستمرار إلى تضخيم نصه بالإضافات، كان لديه من الوقت

للزيادة في حجم المجلدات الأخيرة أكثر منه في حالة الأولى ؛ ومن ثم فتثقل المشاهد

الأخيرة هو نوع من ذلك اللاتوازن المشهور الذي سببه لرواية «بمخا...» تأخر نشرها

الذي فرضته الحرب. لكن إذا فسرت الظروف الـ«مادة» التفصيلية، فإنها لا يمكنها

أن تحلل التركيب العام. ويبدو جلياً أن پرووست تقصّد، منذ البداية، ذلك الإيقاع

* م.ع. - الملاط : البيت الذي يُمارَس فيه اللواط. في الأصل الفرنسي (maison) وفي الترجمة الأمريكية (male

brothel).

* م.ع. - سوق هنا على التوالي - كما فعلنا في الهامش الأسبق - أرقام صفحات الترجمة الأمريكية لرواية

«بمخا...» الموافقة، كما جاءت في ترجمة جميت الأمريكية (سنشير إلى ذلك من الآن بعبارة الترجمة

الأمريكية) : 140 / 150 / 200 / 225 / 525 / 80 / 110 / 65 / 270 / 80 / 440 / 215 / 35

30 / 100 / 150.

* م.ع. - الترجمة الأمريكية : 150.

المتزايد التقطع والسيئوكتسي الكثافة والحشونة، والذي يتقابل تقابلاً حاداً مع سلاسة الأجزاء الأولى التي هي سلاسة يكاد لا يدركها ذو حس، وكأن بروسست يرمي من وراء ذلك إلى أن يعارض بين النسيج الزمني لأقدم الأحداث والنسيج الزمني لأحدث الأحداث ؛ وذلك كما لو صارت ذاكرة السارد، مع ازدياد الوقائع قرب عهد، أكثر انتقاءً وأشد تضحيمياً في آن واحد.

ولا يمكن هذا التبدل في الإيقاع أن يحدّد ويؤوّل بدقة إلا إذا رُبطَ بمعالجات زمنية أخرى سندرسها في الفصل التالي. لكن لنا وعلينا من الآن فصاعداً أن نتفحص عن كتب توزيع تنوع السرعات السردية اللامتناهي مبدئياً وتنظيمه : كيف يتمّان في الواقع ؟

فمن الناحية النظرية يوجد تدرج مستمر بدءاً من تلك السرعة اللامتناهي التي هي سرعة الحذف، حيث لا يوجد مقطع سردي يوافق مدة ما في القصة، حتى ذلك البطء المطلق الذي هو الوقفة الوصفية، حيث لا يوافق مقطعاً ما من الخطاب السردية أي مدة في القصة⁽¹¹⁾. وفي الواقع، يتفق أن تكون التقاليد السردية، ولاسيما التقاليد الروائية، قد قلصت تلك الحرية، أو على كل حال نظمتها وهي تجري اختياراً بين كل الممكنات، هو اختيار أربع علاقات أساسية صارت - في أثناء تطور سيتحتم على تاريخ الأدب (وهو تاريخ لم يولد بعد) أن يدرسه في يوم من الأيام - الأشكال المقبولة للتوتيرة الروائية، وذلك تقريباً كما كانت التقاليد الموسيقية الكلاسيكية قد ميزت في لاتناهي سرعات الأداء الممكنة بعض الحركات المقبولة (كالمبتاططة والعاجلة والسريعة، إلخ.)، والتي تحكمت علاقات تتابعها وتناوبها في بنى كبنى السنوات أو السمفونية أو الكونشرتو على مدى قرنين تقريباً. وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتي سنسميها من الآن فصاعداً الحركات السردية الأربع، هي الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين (وهما الحذف والوقفة الوصفية)، ووسيطان هما : المشهد، الذي هو «حواري» في أغلب الأحيان، والذي سبق أن رأينا أنه يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقاً عرفياً ؛ وما يسميه النقد المكتوب باللغة الإنكليزية «Summary»، وهو مصطلح (...) * نترجمه بـ«الحكاية المجملّة» أو

.. م.ع. - لقد حذفنا في ترجمتنا عبارة قصية تتحدث عن إمكانات اللغة الفرنسية الاصطلاحية، وهي (في سياقها) : «...summary», terme qui n'a pas d'équivalent en français et que nous

«traduirons par «récit sommaire ou, par abréviation, sommaire

بـ«المجمل» على سبيل الاختصار - وهو شكل ذو حركة متغيرة (بيننا للثلاثة الأخرى حركة ثابتة، من حيث المبدأ على الأقل)، تستغرق بمرور كبيرة في السير* كل المجال المتضمن بين المشهد والحذف. وقد يمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطاً كافياً جداً عن طريق الصيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها زق على زمن القصة وزح على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمناً كاذباً أو زمناً عرفياً :

الوقفة : زح = ن، زق = 0. إذن : زح > زق⁽¹²⁾

المشهد : زح = زق

المجمل : زح > زق

الحذف : زح = 0، زق = ن. إذن : زح > زق.

وتتم القراءة البسيطة لهذا الجدول عن لا تناظرٍ يتمثل في غياب شكل ذي حركة متغيرة مناظرٍ للمجمل، قد تكون صيغته الرياضية هي زح < زق. وطبعاً قد يكون هذا نوعاً من المشهد البطيء، ونفكر فوراً في المشاهد الهروستية الطويلة، التي غالباً ما تبدو عند القراءة متجاوزة، كثيراً، للزمن القصصي الذي يفترض فيها أن تستغرقه. لكن المشاهد الروائية الضخمة، ولاسيما عند بروسست، تمدد أساساً، كما سنرى، بعناصر غير سردية، أو تقطع بوقفات وصفية، لكنها لا تُبطلُ تمام الإبطاء. ثم إنَّه من المسلم به أن الحوار الخالص لا يمكن تبطلته. وبذلك يبقى السرد المفصل لأفعال أو أحداث تروى بأبطأ مما وقعت به أو تُحمَلت به. ولاشك في أن هذا النوع الأخير من السرد ممكن الحدوث بما هو تجربة مقصودة⁽¹³⁾، ولكنه ليس هنا شكلاً مقبولاً، ولا حتى شكلاً متحققاً فعلاً في التقاليد الأدبية، ما دام الواقع أن الأشكال المقبولة تنحصر في الحركات الأربع المذكورة.

المجمل

إلا أنه إذا تفحصنا السير السردى لرواية «بمحا...» من وجهة النظر هذه، فإن أول ملاحظة تفرض نفسها هي الغياب الكلي تقريباً للحكاية المجلدة بالشكل الذي اتخذته في تاريخ الرواية السابق كله، أي السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال. ويضرب خورخي لويس بورخيس مثلاً على ذلك مقتبساً من رواية «ضوء كيخوته»، يبدو لي مميّزاً إلى حد ما :

* ع. ٠ - السير: السرعة العادية.

وفي الأخير، رأى لوثارو أنه كان عليه أن يغتتم الوقت والفرصة اللذين أتاحهما له غياب أنسيلمو، فيستعجل حصار هذا الحصن الحصين. وبذلك هاجم كبرياءها بإطراء جمالها ؛ لأنه لا شيء يضعف قلاع خيلاء الحسناوات ويخضعها أسهل من هذا الخيلاء نفسه يُطرى بلسان التزلف. هكذا إذن لَعَمَ صخرة فضيلتها بهمة وِعُدَّة هما من القوة بحيث لو كانت كاميليا من الصُّفر، لاضطَّرت إلى الاستسلام. لقد بكى وتضرع وعَرَّض وأطرى واستحث وتصنَّع هوى حقيقياً بكثير من علامات اليأس وبكثير من التظاهر، ما جعله ينال من شرفها ويظفر بما كان أقل توقعا له وأشد رغبة فيه (14).

ويعلق بورخييس قائلا : «إن فصولا كـ (هذا الفصل) تكوّن معظم الأدب العالمي، لا أكثره انحطاطاً». غير أنه لا يفكر هنا في علاقات السرعة بمعناها الحصري بقدر ما يفكر في التعارض بين التجريد الكلاسي (هنا، بالرغم من الاستعارات أو ربما بسببها) والتعبيرية «الحديثة». وإذا أمعنا في تركيز نظرنا على التعارض بين المشهد والمجمل⁽¹⁵⁾، فإننا لا نستطيع طبعاً أن نؤكد أن هذا النوع من النصوص «يكون معظم الأدب العالمي»، مجرد أن المجمل يجعله قصّره بالذات أدنى كمية بوضوح من الفصول الوصفية والدرامية في كل مكان تقريباً، وأن المجمل بالتالي ربما يشغل مكانة محدودة في مجموع المتن السردى، بما فيه الكلاسي. وبالمقابل، فمن الواضح أن المجمل ظل، حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعاً بين مشهد وآخر، الـ«خلفية» التي عليها يتمايزان، وبالتالي النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد. وعلينا أن نضيف أن معظم المقاطع الاستعادية، ولاسيما في ما سميناه استرجاعات كاملة، تنتمي إلى هذا النمط من السرد، الذي يضرب عليه الفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو» مثلاً نموذجياً ورائعاً هو :

تزوج بستاني من نواحي شينون، يُدعى جاك بيروتو، تزوج وصيفة سيدة كان يشتغل عندها في زراعة الكروم. وقد رزق منها بثلاثة أبناء ؛ وقضت الزوجة نحبها وهي تضع ابنها الأخير، ولم يعش الزوج المسكين بعدها طويلاً. وكانت السيدة تحب وصيفتها ؛ فريت مع أبنائها أكبر أبناء بستانيها، والذي يسمى فرانسوا، وأدخلته مدرسة إكليريكية. ولما سيم فرانسوا بيروتو كاهناً، اختفى خلال الثورة الفرنسية وعاش حياة التشرد

التي يعيشها الكهان غير المحلفين، الذين يطاردون كما تُطارَد الحيوانات المتوحشة، ويمدمون بالمقصلة في أحسن الأحوال⁽¹⁶⁾.

ولا شيء من ذلك عند پروست. فاختزال الحكاية عنده لا يمر أبداً بهذا النوع من التسريع، حتى في المفارقات الزمنية، التي تكاد تكون دائماً في رواية «بمحا...» مشاهد حقيقية، سابقة أو لاحقة، وليست نظرات عجلت إلى الماضي أو المستقبل. إنه يصدر عن نمط من التركيب مختلف تماماً، سندرسه عن كذب في الفصل التالي تحت اسم الحكاية الترددية⁽¹⁷⁾، أو يبالغ في التسريع إلى أن يتعدى الحدود التي تفصل الحكاية الجملة عن الحذف المطلق. ومثال ذلك الطريقة التي تجمل بها الحكاية سنوات عزلة ماروسيل التي تسبق عودته إلى باريس خلال الحرب وتليها⁽¹⁸⁾. ثم إن الخلط بين التسريع والحذف يكاد يكون جلياً في التعليق الشهير الذي خصَّصه پروست لصفحة من رواية «التربة العاطفية» :

يوجد هنا «بياض»، «بياض» هائل⁽¹⁹⁾، ودون أدنى انتقال⁽²⁰⁾، يتوقف قياس الزمن فجأة عن كونه مجرد أرباع الساعة، ويصير سنوات وعقوداً (...)، وهو تبدل في السرعة خارق لم يبيء له شيء في الأسطر السابقة⁽²¹⁾.

إلا أن پروست كان قد فرغ لتوه من تقديم ذلك المقطع بهذه العبارات :

في رأيي أن أجمل شيء في رواية «التربة العاطفية»، ليس جملة بل بياض،

وستتابع حديثه قائلاً :

ولهذا التبدل في الزمن طابع فعّال أو وثائقي (عند بلزك)...

ومن ثم لا نعرف هل الرائع هنا في نظره هو البياض، أي الحذف الذي يفصل بين الفصلين، أو هو التبدل في السرعة، أي الحكاية المجلّة في السطور الأولى من الفصل الرابع. ولا شك في أن الحقيقة هي أن التمييز لا يهيم في شيء، ما دام صحيحاً أنه غارق في نوع من «الكل أو لا شيء» السردّي، بحيث لا يستطيع هو نفسه أن يسرع إلا «بجنون»⁽²²⁾ (على حد تعبيره هو)، حتى ولو جازف بالإقلاع (ولتهد هذه الاستعارة المستمدة من الميكانيكا إلى روح ألفريد أكوستيني* سيء الحظ)⁽²³⁾.

م.ع. - ألفريد أكوستيني (Alfred Agostinelli): صديق حميم لپروست. في 1914، لقي مصرعه، بينما كان تلميذاً طياراً يتعلم التحليق بطائرة ذات محرك واحد تجاه شاطئ الأصب. وهذا هو سر استعارة جنيت والنعت الذي وصف به أكوستيني.

الوقفه

تخص الملاحظة السلبية الثانية الوقفات الوصفية. فعادة ما يُعتبر پروست روائيا سخيا بالأوصاف ؛ ولاشك في أنه يدين بتلك الشهرة لمعرفة انتقائية بطيبة خاطر لعمله الأدبي، حيث تُعزّل حتما استطرادات ظاهرة كشجرات الزعرور في طانصونثيل ورماء إيلستير البحرين وفوارة الأهميرة، إلخ. والواقع أن المقاطع الوصفية الجلية ليست كثيرة جداً (فهي لا تتجاوز الثلاثين إلا قليلاً) ولا طويلة جداً (فمعظمها لا يتجاوز أربع صفحات) بالقياس إلى حجم العمل الأدبي. ولعل نسبتها المتوية أضعف مما في بعض روايات بلزك. ثم إن عددا كبيرا من هذه الأوصاف (أكثر من الثلث بلا شك)⁽²⁴⁾ هو من النمط الترددي، أي أنها أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة، وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية، بل العكس بالضبط هو الذي يحدث : هذا حال غرفة ليوني وكنيسة كومبري و«مشاهد البحر» في باليك وفندق ضونصير ومنظر البندقية الطبيعي⁽²⁵⁾، ومثل ذلك من الصفحات التي تركب كل منها عدة ورودات للمنظر نفسه في مقطع وصفي واحد. لكن الأهم هو هذا : فحتى عندما لا يصادف الموضوع الموصوف إلا مرة واحدة (كأشجار هوديمسثيل)⁽²⁶⁾ أو عندما لا يخصص الوصف إلا مظهرا من مظاهره (هو الأول عموما، كما في حالة كنيسة باليك وفوارة كيرمانت والبحر في لاغاسبوليغ)⁽²⁷⁾، فإن ذلك الوصف لا يحتم أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة أو للـ«عمل» (حسب المصطلح القديم). فعلا، إن الحكاية الهروستسية لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفا تأمليا للبطل نفسه (سوان في قسم «حبّ لسوان»، ومارسيل في كل موضع آخر)، وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبدا من زمنية القصة.

وطبعاً، إن مثل هذا التناول للوصف ليس تجديدا في ذاته ؛ فعندما تصف الحكاية، في رواية «أستري»* مثلا، اللوحات المعروضة في غرفة صيلاضون من قصر إيزور وصفا مسهبا، فإننا نستطيع أن نعتبر ذلك الوصف مصاحبا إلى حد ما لنظرة صيلاضون الذي يكتشف هذه اللوحات عند استيقاظه⁽²⁸⁾. لكننا نعرف أن الرواية السبلازكية - على العكس من ذلك - رسخت قانونا وصفيا (أكثر مطابقة من

* *Astrée*.

جهة أخرى ل نموذج الإعلان الصريح الملحمي⁽²⁹⁾ غير زمني على الإطلاق، وهو قانون يتخلى السارد بموجبه عن مجرى القصة (أو لا يبلغه كما في رواية «الأب كوريو» أو رواية «البحث عن المطلق»⁽³⁰⁾) ويهتم بوصف منظر لا ينتظر إليه أحد - والحق يقال - في هذه النقطة من القصة، وصفا يتولاه باسمه الخاص لمجرد إخبار قارئه. ذلك، مثلا، ما تشير إليه الجملة التي تفتتح بها لوحة قصر كورمون في رواية «العانس»^{*}:

من الضروري الآن الدخول إلى بيت تلك العانس التي كانت تتجه إليها كثير من الاهتمامات، والتي كان من المنتظر أن يلتقي عندها هذا المساء بالذات ممثلو هذا المشهد جميعاً⁽³⁰⁾.

هذا «الدخول» هو طبعا من عمل السارد والقارئ وحدهما، اللذين سيجوبان الدار والحديقة بينما يستمر «ممثلو هذا المشهد» الحقيقيون في التفرغ لمشاغلتهم في موضع آخر، أو على الأصح ينتظرون أن تفضل الحكاية بالعودة إليهم وإعادةهم إلى الحياة حتى يستأنفوا تلك المشاغل⁽³¹⁾.

ونعلم أن مستبدال كان متحررا دوما من ذلك القانون بسحقه للأوصاف، وبدججه دججا منظما تقريبا لما كان يقيه منها في مستوى عمل شخصياته أو هواجسها. لكن وضع مستبدال، هنا وفي موضع آخر، يظل هامشيا وبلا تأثير مباشر. وإذا أردنا أن نعثر في الرواية الحديثة على نموذج أو رائد للوصف السروستي، كان فلوير أكثر من يجب التفكير فيه. وذلك ليس لأن النمط الجلزاسي غريب عليه تماما (انظر لوحة يونثيل التي تفتتح القسم الثاني من رواية «مدام بوقاري»⁽³²⁾)؛ بل لأن حركة النص العامة⁽³²⁾ محكمة في معظم الوقت، وحتى في الصفحات الوصفية التي لها سعة معينة، بتمشي شخصية (أو عدة شخصيات) أو نظرتها فيتطابق جريان تلك الحركة تمام التطابق مع مدة الجولة (اكتشاف إيما للمنزل الموجود في طوصط، نزهة فريديريك وروزانيت في الغابة)⁽³³⁾ أو ذلك التأمل الجامد (مشهد في حديقة طوصط، مقصورة لافويساي ذات الزجاج الملون والتي تُرى من روان)⁽³⁴⁾.

ويبدو أن الحكاية السروستية كونت لنفسها قاعدة من مبدأ التزام هذا. ونعرف أي عادة مميزة للمؤلف نفسه تحيل عليها قدرة البطل هذه على الوقوف

* *La recherche de l'absolu.*

* *Vieille Fille.*

مشدوها لدقائق طويلة أمام موضوع (شجرات الزعرور في طانصونقيل، بركة مونخوفان، أشجار هوديمسنييل، شجرات تفاح مزدهرة، مناظر البحر، إلخ.) تتأني قوة فنتته من وجود سرٍ خفيٍّ، رسالة لا تزال مستغلقة ولكنها ملحة، مخطيطة للكشف النهائي ووعده به محجوب. هذه التوقفات التأملية هي عموماً ذات مدة لا تتجاوز مدة قراءة النص الذي «يرويه»ها (حتى ولو كانت قراءة بطيئة جداً) بتجاوزها : ذلك مثلاً شأن رواق إيلستير عند الدوق ده كيرمانت، الذي لا يشغل ذكره أربع صفحات⁽³⁵⁾، والذي يتبين مارسيل بعد فوات الأوان أنه شدّه إليه خلال ثلاثة أرباع الساعة، فيما كان الدوق الذي يتضور جوعاً يصبرُ بعض الضيوف الموقرين، الذين نذكر من بينهم الأميرة ده پارم. والواقع أن الـ«وصف» الجيروستي ليس وصفاً للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملّة : من انطباعات، واكتشافات تدريجية، وتبدلات في المسافة والمنظور، وأخطاء وتصويبات، وهم أو خيبات أمل، إلخ. وهو تأمل نشيط جداً في الحقيقة، ويتضمن «قصة بأكملها». وهذه القصة هي التي يرويها الوصف الجيروستي. فلنعد مثلاً قراءة الصفحات القليلة المكرّسة لرماة إيلستير البحريين في باليك⁽³⁶⁾. وسنرى كم تتزاحم فيها الألفاظ التي لا تدل على ما هو رسم إيلستير، بل على «الأوهام البصرية» التي «يعيد خلقها»، والانطباعات الزائفة التي يثيرها ويبتدئها دورياً : يبدو، يظهر، يلوح، كما لو، كأننا نحس، نقول، كأننا نظن، كأننا نفهم، كأننا نرى ظهوره ثانية، كأننا نجري بين الحقول المشمسة، إلخ. : فالنشاط الجمالي ليس هنا مريحاً جداً، لكن هذه السمة لا تتعلق فقط بـ«استعارات» الرسام الانطباعي الخداعة ؛ بل يُبدّل مجهود الإدراك هذا نفسه، الصراع أو اللعب نفسه مع المظاهر، أمام أدنى موضوع أو منظر طبيعي. فهذا هو ذا مارسيل الصغير (جداً) في صراع مع حفنة الزيزفون الجفّ للسمعة ليوني : «كما لو أن رساماً»، «كانت الأوراق (...) تبدو بمظهر (...) أكثر الأشياء تبايناً»، «لكن تفاصيل كثيرة (...) كانت تمنحني متعة فهم أن هذه كانت فعلاً سيقان زيزفونات حقيقية»، «كنت أدرك»، «كان الألق الوردي يبين لي أن هذه التويجيات كانت فعلاً تلك التويجيات التي»، إلخ⁽³⁷⁾ : إنها تربية مبكرة كاملة لفن الرؤية، فنٌ يتجاوز المظاهر الخداعة، فن تبين الهويّات الحقيقية، تربية تعطي هذا الوصف (الذي هو ترددي من جهة أخرى) مدة قصصية مستوفاة عن آخرها. ويبدّل جهد الإدراك ذاك نفسه أمام نافورة هوبير رويير، التي

أنقل وصفها كاملا ولا أزيد عليه إلا التشديد على الألفاظ التي تميز مدة المنظر ونشاط البطل، المقنّع هنا بفاعيل مُبْهِمٍ زائفٍ التعميم (إنه «on» [المراء] الذي يستعمله بريشو) يضاعف حضوره دون أن يطله :

في قَرْجَةٍ تحيط بها أشجار جميلة كان العديدُ منها قديما مثلها، كانت مغروسة على انفراد ؛ فكان المراء يراها من بعيد رشيقة جامدة متصلبة، بما أنها لا تسمح للنسيم بأن يمرك من نثار قترعتها الشاحبة الراعشة إلا أخفه. وكان القرن الثامن عشر قد هدّب رشاقة خطوطها، لكنه كان يبدو قد وضع حدًا لحياتها وهو يرْسُخُ نمط الانبجاس ؛ فعلى هذا البعد كان لدى المراء انطباع بالفن أكثر مما لديه إحساس بالماء. وكانت السحابة الرطبة نفسها التي كانت تتكسد دائما في قمتها، تحتفظ بطابع العصر كذلك التي تحتشد في السماء حول قصور فرساي. لكن المراء يدرك عن قرب (وهو يراعي - كأحجار قصر عتيق - الرسم المخطوط أولاً) أن مياهها جديدة دائما هي التي كانت تيبُّ وتريد أن تخضع لأوامر المعماري القديمة، فلم تكن تنفذها بدقة إلا وهي تبدو منتهكة إياها، بما أنه يمكن قفزاتها الكثيرة المشتتة وحدها أن تخلف على بُعْدِ الانطباع باندفاع واحد. وغالبا ما كان هذا الأخير في الواقع ينقطع كنتائر الشلال، بينما كان قد بدا لي، من بعيد، غير قابل للانحناء، كثيفا، ذا تواصل لا ثغرة فيه. وعن قرب أقرب شيئا ما، كان هذا التواصل - الخطّي تماما في الظاهر - قد ضمنه لكل نقطة من نقاط صعود الانبجاس - في كل مكان يُفترض أن ينكسر فيه - بدءً انبجاس مواز (واستثناءه الجانبي) كان يرتفع ارتفاعا أعلى من الأول وكان هو نفسه يرفعه ثالث إلى مستوى أعلى، ولكنه مستوى مُتَعَبٌ له سلفا. فمن قُرب، كانت قطرات لا قوة لها تسقط من عمود الماء وهي تلتقي أخواتها الصاعدات في الطريق، وكانت أحيانا تنموح، ممزقة محجوزة في دوامة للهواء يربكها هذا التدفق الذي لا ينقطع، قبل أن تغرق في الحوض. كانت تعاكس تردداتها، مرورها في الاتجاه العاكس، وكانت ثَمَوَةٌ ببخارها الحار الرطب استقامة تلك الساق (وتوترها) التي تحمل فوق نفسها سحابة مستطيلة مكونة من ألف قطيرة، لكنها مصبوغة في الظاهر بلون أسمر مذهّب ثابت، كانت تصعد، جامدة مشيقة سريعة غير مكسرة، لتتضاف إلى سُحْبِ السماء. ومن سوء الحظ أن هبة ريج كانت تكفي لإرسالها منحرفة إلى الأرض ؛ بل أحيانا كان مجرد انبجاس متمرد يتشعب فيلال حتى النحاع عامة الناس المتغافلين المحبين للتأمل لو لم يكونوا قد ظلوا على بُعْدٍ محترم(38).

نعثر مرة أخرى على هذا الوضع، أكثر تفصيلا إلى حد بعيد، في أثناء حفلة كيرمانت النهارية، التي تقوم الثلاثون صفحة* الأولى منها على الأقل⁽³⁹⁾ على نشاط التعرف والتحقق من الهوية، هذا النشاط الذي تفرضه على البطل شيخوخة «مجمع» بأكمله. فمن أول وهلة، تبدو هذه الصفحات الثلاثون وصفية تماما: فهي وصف لصالون كيرمانت بعد غياب دام عشر سنوات. بل الواقع أننا بصدد حكاية هي: كيف على البطل، الذي يمرُّ من شخص إلى آخر (أو من أشخاص إلى آخرين)، أن يبدل في كل مرة الجهد - العقيم أحيانا - لكي يتعرف الدوق ده شاتلرو في هذا العجوز القصير؛ والسيد دارجنكور تحت لحيته؛ والأمير داكريبجنت الذي شرفه تقدُّم السنِّ؛ والكونت ده... الشاب بصفته عقيدا سابقا؛ وبلوخ بصفته الأب بلوخ؛ إلخ..، وذلك بما أنه يبدل في كل لقاء «الجهد الذهني» الذي كان يجعله^(هـ) يتردد بين ثلاثة أشخاص أو أربعة»، وذلك «الجهد الذهني» الآخر، الأكثر إقلاقا، والذي هو عمل التحقق ذاته من الهوية:

ف«تعرّف» شخص، وأكثر من ذلك التحقق من هويته بعد الإحفاق في تعرّفه، معناه التفكير في أمرين متناقضين تحت تسمية واحدة، ومعناه التسليم بأن من كان هنا، أي الكائن الذي يتذكره المرء لم يعد موجودا، وبأن من هو موجود الآن، كائن لم يكن يعرفه؛ وهذا يضطره إلى التفكير في سر يكاد يكون مقلنا كسر الموت الذي يبلى، علاوة على ذلك، كأنه مقدمته وتذييره⁽⁴⁰⁾.

إنه استبدال مؤلم، كلاستبدال الذي عليه أن يجريه، أمام كنيسة بالييك، من الواقعي إلى الخيالي: «كان عقلي... يدهش لرؤية التمثال الذي كان قد نحته ألف مرة، وقد تقلص الآن إلى مظهره الحجري الخاص... وهو عمل فني «متحول، كالكنيسة ذاتها، إلى عجوز قصيرة من حجر كنت أستطيع قياس ارتفاعها وعدّ تجاعيدها»⁽⁴¹⁾. وهو مراكبة مَرِحَةٌ - على العكس من ذلك - مراكبة تتيح مقارنة ذكرى كومبري بمنظر البندقية الطبيعي، «انطباعات مماثلة... ولكنها منقولة إلى أسلوب مختلف تماما وأكثر غنى»⁽⁴²⁾. وهو أخيرا مجاورة صعبة، بهلوانية تقريبا: قِطَع «المنظر الطبيعي عند شروق الشمس»، التي تُلَمَح بالتناوب عبر زجاجتي النافذتين المتقابلتين في حافلة السكة الحديدية بين پاريز وبالبيك، وتجبر البطل على «الجرى من نافذة إلى أخرى

° ع-م - في الترجمة الأمريكية: الصفحات الخمس والعشرون.

كحي يقرب ما بين الأجزاء المتناوبة والمتقابلة من صباح(هـ) الجميل القرمزي والمتلون ويجمعها على قماشة واحدة ويحصل منها على رؤية كلية ولوحة مستمرة»(43).

هكذا نتبين أن التأمل عند پروست ليس وميضاً لحظياً (كالتأبه) ولا لحظة نشوة كسلى ومرحجة ؛ بل هو نشاط مكثف - فكري وغالبا بدني - يشكل الحديث عنه، إجمالاً، حكاية كأى حكاية أخرى. ومن ثم يفرض استنتاج نفسه، وهو أن الوصف، عند پروست، يتلاشى في السرد، وأن التمثل المقبول الثاني من الحركة - أي غمط الوقفة الوصفية - لا يوجد عنده، لسبب بديهي هو أن الوصف عنده ليس وقفة للحكاية على الإطلاق.

الحذف

بغياب الحكاية الجملة وغياب الوقفة الوصفية، لا يبقى إذن في جدول الحكاية السبروستية إلا حركتان من الحركات التقليدية هما: المشهد والحذف. وقبل تناول السير الزمني ووظيفة المشهد السبروستي، لتحدث قليلا عن الحذف. ولا نقصد هنا طبعاً إلا الحذف بمعناه الحصري، أو الحذف الزمني، مهملين تلك الإسقاطات الجانبية التي احتفظنا لها باسم النقصان.

فمن وجهة النظر الزمنية، يرتد تحليل الحذف إلى تفحص زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد). هكذا يقع بين نهاية قسم «جيبيرت» وبداية قسم «باليك» حذف مقداره ستان محددتان بوضوح :

كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجيبيرت، عندما سافرت بعد ذلك بستين مع جدتي إلى باليك(44).

وبالمقابل، نتذكر أن الحذفين المتعلقين بإقامتي البطل في المصححة غير محددتين (تقريباً) على حد سواء («سنوات طويلة»، «سنوات كثيرة»)، فيضطر المحلل إلى استدلال صعبة أحياناً.

ومن وجهة النظر الشكلية، سنميز :

أ) الحذف الصريحة، كتلك التي استشهدت بها منذ حين، والتي تصدر إما

عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى رُوح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جداً من نمط «مضت بضع سنين» (وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي تشكل الحذف بما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماماً)؛ وإما عن حذف مطلق (درجة الصفر في النص الحذفي) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية (ونمطه هو «بعد ذلك بستين»، المذكور قبل قليل). وهذا الشكل الأخير حذفي بصرامة أكبر طبعاً، وإن كان صريحاً أيضاً، وليس أكثر إيجازاً بالضرورة؛ لكن النص يومي في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ السردّي أو الثغرة إيماءً أكثر تماثلية، أكثر «إيقونية» (بمعنى تشارلز صندرز بورس ورومان ياكسن⁽⁴⁵⁾). ثم إنه يمكن كلا هذين الشكلين أن يضيفا إلى الإشارة الزمنية تماماً خبراً ذا مضمون قصصي، من نوع: «مضت بضع سنوات من السعادة»، أو «بعد بضع سنوات من السعادة». وهذه الحذوف المتعقبة هي أحد موارد السرد الروائي. ويضرب عليه استدال في روايته «دير شرثويّس پارما»* مثلاً بارزاً، فضلاً عن أنه متناقض بسداجة، بعد اللقاءات الليلية بين فابريس وكليّيا :

هنا، نستأذن في التفاضي عن حيز من ثلاث سنوات، دون أن نقول عنه ولو كلمة واحدة (...). بعد هذه السنوات الثلاث من السعادة الإلهية...⁽⁴⁶⁾.

لنضف أن النعت السلبي نعت كأني نعت آخر؛ ومثاله هو عندما يقفز فيلدينك، الذي يعتقد ببعض المبالغة أنه أول من غير إيقاع الحكاية وحذف أوقات العمل الميتة⁽⁴⁷⁾، عندما يقفز فوق اثنتي عشرة سنة من حياة طوم دجونز مدّعياً أنه «لم يحدث شيء خلال تلك الفترة يستحق مكانة في ذلك التاريخ»⁽⁴⁸⁾؛ ونعرف كم كان استدال يستحسن هذه الطريقة المتطرفة ويقلدها. ولا شك في أن الحذفين اللذين يحيطان بمحادثة الحرب، في رواية «بختا...»، هما حذفان منعوتان، ما دمنا نعلم أن مارسيل قد قضى تلك السنوات في المصححة، يُعالج دون أن يعافى، ودون أن يكتب. لكن ذلك الحذف الذي يفتح قسم «بالبيك II» منعوت كذلك تقريباً، وإن بطريقة استرجاعية، لأن القول: «كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجيلبيرت، عندما (...) بعد ذلك بستين (...)» يعادل القول: «خلال سنتين، كنت أنفصل شيئاً فشيئاً عن جيلبيرت».

* La Chartreuse de Parme.

ب) الحذف الضمنية، أي تلك التي لا يُصرَّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية. وهذه حال الزمن غير المحدد المتقضي بين نهاية كتاب «الفتيات المزهرات» وبداية قسم «كيرمانت»: فنحن نعلم أن مارسيل كان قد عاد إلى باريس، حيث اهتدى إلى «غرفته» القديمة واطقة السقف»⁽⁴⁹⁾؛ ونجده ثانية في شقة جديدة تابعة لقصر كيرمانت، وهو ما يفترض حذف بعض الأيام على الأقل، وربما أكثر. وهي أيضا، بطريقة أكثر تحييراً، حال بعض الشهور التالية لوفاة الجدة⁽⁵⁰⁾. فهذا الحذف أحرص تماما: إذ تركنا الجدة على فراش موتها، في أول الصيف على الأرجح؛ وتُستأنف الحكاية بهذه الألفاظ: «مع أنه كان يُومُّ أحد خريفي فقط...». إن الحذف محدد ظاهريا بفضل هذه الإشارة إلى التاريخ، لكن بطريقة غير دقيقة كثيرا، بل ستصبح بعد ذلك غامضة⁽⁵¹⁾؛ إنه بالخصوص غير متعوت، وسيظل كذلك: فنحن لن نعرف أبدا أي شيء، ولو استعداديا، مما كانت عليه حياة البطل خلال هذه الشهور القلائل. ولعل هذا هو الصمت الأكثر إبهاما في رواية «بمخا...» كلها، ولا شك في أن هذا التكم غير خال من الدلالة إذا ما تذكرنا أن وفاة الجدة تنقل وفاة أم المؤلف نقلا فنيا إلى حد كبير⁽⁵²⁾.

ج) وأخيرا، إن أكثر أشكال الحذف ضمنية هو الحذف الافتراضي تماما، والذي تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، والذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع كتلك الاسترجاعات التي سبق أن صادفناها في الفصل السابق⁽⁵³⁾: رحلات إلى ألمانيا، إلى جبال الألب، إلى هولندا، الخدمة العسكرية. ونحن هناك في حدود تماسك الحكاية طبعاً، وبذلك بالذات في حدود شرعية التحليل الزمني. لكن تعيين الحدود ليس أتفه مهمة لمنهج التحليل؛ وتذكر عَرَضاً أن دراسة عمل أدبي كرواية «بمخا عن الزمن الضائع» وفقا لمقاييس الحكاية التقليدية ربما لها، على العكس من ذلك، تبرير أساسي هو أنها تمكن من تعيين دقيق للنقاط التي يتجاوز فيها مثل هذا العمل الأدبي تلك المقاييس تجاوزا مقصودا أو غير مقصود.

المشهد

إذا أخذنا بعين الاعتبار واقعة أن الحذف، مهما كان عددها وقوة حذفها،

تُمثِّل جزءاً من النص منعداً عملياً، فلا بد لنا من الانتهاء إلى نتيجة مفادها أن كَلِيَّة النص السردِي السُّرُوسْتِي يمكن أن تحدّد بأنها مشهد، بالمعنى الزمني الذي نعرّف به هنا ذلك المصطلح، وبغض النظر الآن عن الطابع الترددي لبعض من تلك المشاهد⁽⁵⁴⁾. ومن ثم فقد انتهى أمر التناوب التقليدي بمجمل/مشهد، الذي سنراه فيما بعد وقد استبدل به تناوب آخر، لكن علينا منذ الآن أن نلاحظ تبديلاً في الوظيفة يعدل الدور البيوي للمشهد على كل حال.

ففي الحكاية الروائية كما كانت تشتغل قبل رواية «بمخا...»، كان التعارض في الحركة بين مشهد مفصل وحكاية مجمّلة يكاد يميل دوماً على تعارض في المضمون بين الدرامي وغير الدرامي، بما أن أزمّة العمل القويّة تُزامن أكثر لحظات الحكاية حدّة في حين كانت الأزمنة الضعيفة تُلخّص في خطوطها العريضة وكما لو من مسافة بعيدة جداً، وفقاً للمبدل الذي رأينا فيلدينك يعرضه. ومن ثم فالإيقاع الحقيقي للقانون الروائي، والذي لا يزال قابلاً جداً للإدراك في رواية «مدام بوقاري»، هو تناوب بين مجملات غير درامية ذات وظيفة هي الانتظار والوصل، ومشاهد درامية دورها في العمل حاسم⁽⁵⁵⁾.

ولا يزال من الممكن الإقرار بذلك الوضع لبعض من مشاهد رواية «بمخا...»، كـ«مأساة النوم» والتجديف بمونجوفان وحفلة القتلايا الساهرة وغضب شارلوس الشديد على مارسيل ووفاة الجدة وطرده شارلوس والكشف النهائي طبعاً⁽⁵⁶⁾ (وإن كنا هنا بصدد «عمل» داخلي تماماً)، والتي تدلّ كلّها على مراحل أحادية الاتجاه في حلول قدر من الأقدار. لكن ذلك طبعاً ليس وظيفة أكثر المشاهد السُّرُوسْتِيَّة طولاً وعمقاً، أعني تلك المشاهد الضخمة الخمسة التي تشغل بمفردها زهاء ستمئة صفحة*، وهي : حفلة فيليباريزيس النهارية، حفلة عشاء كيرمانت، الحفلة الساهرة عند الأميرة، الحفلة الساهرة في لاغاسبوليغ، حفلة كيرمانت النهارية⁽⁵⁷⁾. فلكل من هذه المشاهد - كما سبق أن لاحظنا - قيمة افتتاحية، لأنّ كلّاً منها يدل على دخول البطل إلى موضع (أو وسط) جديد وينوب عن السلسلة كلها، التي يفتتحها، والتي قوامها المشاهد المشابهة التي لن تروى والتي هي : حفلات استقبال أخرى عند السيدة ده فيليباريزيس وفي وسط كيرمانت، حفلات عشاء

* ع.م - في الترجمة الأمريكية : 450 صفحة.

أخرى عند أوريان، حفلات استقبال عند الأميرة، حفلات ساهرة أخرى في لاغامبوليغ. ولا تستحق أي من هذه الحفلات المجتمعية الافتتاحية من الانتباه أكثر مما تستحقه كل تلك الحفلات المجتمعية المماثلة التي تليها والتي تمثلها هي، إلا لأنها الأولى في سلسلتها، ولأنها تثير بصفقتها كذلك فضولا ستشرع العادة في إضعافه عقب ذلك⁽⁵⁸⁾. ومن ثم فنحن لسنا هنا بصدد مشاهد درامية، بل بصدد مشاهد فحشية أو تمثيلية، يندثر فيها العمل (حتى بالمعنى الواسع جدا الذي يجب إعطاؤه لهذا المصطلح في الكون السيروستسي) كليا تقريبا لصالح النعت النفسي والمجتمعي⁽⁵⁹⁾.

ويستتبع هذا التبدل في الوظيفة تعديلا محسوسا جدا في النسج الزمني: فعلى عكس التقاليد السابقة، التي كانت تجعل من المشهد موضع تركيز درامي متحرر تماما تقريبا من العوائق الوصفية والخطابية، وأكثر تحررا من التداخلات المقارئة زمنية، فإن المشهد السيروستسي - كما لاحظ ج.ب. هوستون⁽⁶⁰⁾ - يؤدي في الرواية دور «بؤرة زمنية» أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دوما مضحما، لا بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع، من استعادات واستشرافات ومعتراضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد، إلخ، مخصصة كلها لتجمع في استخدام حول الحفلة - الذريعة مجموعة من الأحداث والاعتبارات القادرة على إعطاء تلك الحفلة قيمة منتخبة تماما. إن إحصاء تقريبا جدا منصبا على المشاهد الكبرى الخمسة المعنية يُبرز جيدا الوزن النسبي لهذه العناصر الخارجة عن الحفلة المروي عنها، ولكنها أساسية موضوعاتيا لما كان پروست يسميه «تغذيتي» (الإضافية): فهي، في حفلة فيليباريزيس النهارية، 34 صفحة من أصل 100*؛ وفي حفلة عشاء كيرمانت، 63 من أصل 130*؛ وفي حفلة كيرمانت الساهرة، 25 من أصل 90*؛ وأخيرا في حفلة كيرمانت النهارية الأخيرة - التي يشغل 55 صفحة* الأولى منها خليط يكاد لا يتميز من المونولوج الداخلي للبطل والخطاب النظري للسارد، والتي يُتناول الباقي منها (كما سنرى فيما بعد) على صعيد ترددي أساسا -، تنقلب النسبة فتكون اللحظات السردية تماما (50 صفحة بالكاد

* ع.م - في الترجمة الأمريكية : 35 صفحة من أصل 75.

* ع.م - في الترجمة الأمريكية : 43 صفحة من أصل 90.

* ع.م - في الترجمة الأمريكية : 17 صفحة من أصل 62.

* ع.م - في الترجمة الأمريكية : 52 صفحة.

من أصل 180* هي التي تبدو منبثقة من نوع من المزيج الوصفي - الخطابي المعقد البعيد جدا عن المقاييس المعتادة للزمنية «المشهدية» بل عن كل زمنية سردية - كذلك التفت للحنية التي تُدرك في الميزان الأولى من معزوفة «الفالس»*، عبر غشاوة من الإيقاع والتناغم. لكن السديم هنا ليس شروعيًا، كسديم موريس وأفيل أو سديم الصفحات الأولى من قسم «سوان»، بل العكس: كما لو كانت الحكاية في هذا المشهد الأخير تريد، في النهاية، أن تُنحل تدريجياً وتعرض صورة اختفائها الخاص المبهمة عمدا والمشوشة بدقة.

هكذا نتبين أن الحكاية السبروسية لا تدع أي حركة من الحركات السردية التقليدية سليمة، وأن مجموع النسق الإيقاعي للسرد الروائي يبدو عميق التأثير بذلك. لكن يبقى لنا أن نعرف تعديلا أخيرا، لا شك في أنه الأكثر حسما، سيمنح انبثاقه وتعميمه للزمنية السردية الخاصة برواية «بجحا...» نغمة جديدة تماما - إيقاعا لم يُسمع قط.

* ع.م - في الترجمة الأمريكية : 40 صفحة من أصل 140.

* *La Valse*.

هامش

- (1) Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, p. 164.
- [م.ع. - تر. عربية : جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صباح الجهم، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، 1977، ص. 253]. نعلم أن ريكاردو يعارض بين *narration* [السرد] و *fiction* [التخيّل] بالمعنى الذي أعارض به هنا بين *récit* [الحكاية] (وأحيانا *narration* [السرد] و *histoire* [القصة] أو *diégèse* [القصة]) : «السرد هو طريقة التخيّل، والتخيّل هو ما يُقصُّ» (نفسه، ص. 11 [م.ع. - الترجمة العربية نفسها، ص. 9]).
- (2) هذا الإجراء يقترحه كوتنر مولر، في مقال مذكور (هو : «Erzählzeit»)، 1948، ور. بارط، في: «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967
- (3) ذلك ما يسمّيه كوستيان متر (مراجع مذكور، ص. 122 وما بعدها) «الفئة المركّبة (la syn- tagmatique) [السردية] الكبرى».
- (4) نعلم فضلا عن ذلك أن القيد الخارجي هو وحده المسؤول عن القطعية الحالية بين قسم «سوان» وكتاب «الفتيات المزهרות». ولم تتر العلاقات بين التقسيمات الخارجية (أقسام، فصول، إلخ.) وتمفصلات سردية داخلية، لم تتر - حتى الآن، بكيفية عامة وعلى حدّ علمي - كل الانتباه الذي تستحقه. ومع ذلك تتحدّد هذه العلاقات إيقاع حكاية من الحكايات، إلى حد كبير.
- (5) نرى أن المُرْتَبِن الوحيدتين اللتين تتوافق فيهما التمفصلات السردية والتقسيمات الخارجية هما نهايتا الإقامة في البليك (نهاية كتاب «الفتيات...» ونهاية كتاب «سدوم...») ؛ ويمكننا أن نضيف إليهما المرات التي تتوافق فيها تمفصلات وتقسيمات فرعية : نهاية قسم «كوهيري» ونهاية قسم «حب لسوان» ونهاية قسم «حول السيدة سوان». وكل ما تبقى فهو تراكب. لكن تقطعي ليس معصوما من الخطأ، وقصارى ما يطمع فيه أن يكون ذا قيمة إجرائية.
- (6) Willy Hachez, «La Chronologie et l'âge des personnages de A.L.R.T.P.», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956 ; «Retouches à une chronologie», *ibid.*, 11, 1961 ; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid.*, 15, 1965. H.-R. Jaus, *Zeit und Erinnerung*, in *A.L.R.T.P.*, Carl Winter, Heidelberg, 1955). Georges Daniel, *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, Paris, 1963.
- (7) يضاف إلى هذا التنافر في التسلسل الزمني تنافر ناشيء من غياب كل ذكر (وكل احتمال) لميلاد جيلبيرت في قسم «حب لسوان»، يفرضه مع ذلك التسلسل الزمني العام.
- (8) نعلم أن هذين التناقضين ناجمان عن طرفين خارجيين هما : التحرير المعزول لقسم «حب لسوان» والمدمج بعد فوات الأوان في المجموع، والإسقاط المتأخر على شخصية ألييرين لوقائع مرتبطة بالعلاقات بين بروست والفريه أكوستينيلي [م.ع. - راجع هامش ص. 111].
- (9) PI, 486 et 608/RHI, 372.
- (10) إن مدة الإقامة الأولى، بين طانصونفيل والحرب (PIII, 723/RHII, 890)، لا يحدّها النص بدقة («السنوات الطويلة...») التي كتبت أمضيا بعيدا عن بارنز للاستشفاء في إحدى المصححات، إلى أن جاء وقت، هو مستهل 1916، لم تعد فيه لهذه المصححة هيئة طيبة»، لكن السياق يحددها بدقة، بما أن =

• م.ع. باللاتينية في الأصل (terminus ante) •

= نقطة البداية* هي 1902 أو 1903، ونقطة النهاية* هي التاريخ الصريح الذي هو عام 1916، بما أن سفر شهرين إلى باريس في 1914 (PIII, 737-762/RHII, 900-919) ليس إلا استراحة في تلك الإقامة. كما أن مدة الإقامة الثانية (بين الحرب وحفلة كيرمانت النهائية [PIII, 854/RHII, 988])، التي يمكن أن تبدأ عام 1916، مدة غير محددة هي أيضا؛ لكن العبارة المستعملة («مضت سنوات كثيرة») تحول دون اعتبارها أقصر من الأول، وتميزنا على وضع العودة الثانية، وبالتالي حفلة كيرمانت النهائية (بل لحظة السرد، التي تليها بعد ذلك بثلاث سنوات على الأقل) بعد 1922، وهو تاريخ وفاة پروست - ولا ضرر في ذلك مادامنا لا نروي مطابقة العطل بالمؤلف. وتلك الإرادة طبعاً هي التي تضطر و. هاشي (، 1965: 290 p.) إلى تقليص الإقامة الثانية إلى ثلاث سنوات على الأكثر، بالرغم من النص.

(11) يمكن أن تسبب هذه الصياغة في سوء فهم أو تدبيرها على الفور: (1) فأن لا يوافق مقطع من الخطاب أي مدة في القصة أمر لا يخص الوصف وحده، بل يسم أيضاً تلك الاستطرادات التعليلية المكتوبة بصيغة الحاضر والتي عادة ما تسمى - منذ بلن وهرمبير - تطفلات المؤلف أو تدخلاته، والتي سنعر عليها من جديد في الفصل الأخير. لكن ما يميز هذه الاستطرادات هو أنها ليست سرديّة بالمعنى الحصري. وبالمقابل، فإن الأوصاف قصصية، ما دامت مشكلة لكون القصة الزمكاني، وبالتالي فتناولها يقتضي ضمنياً تناول الخطاب السردى. (2) ليس كل وصف وقفة في الحكاية بالضرورة، وسنلاحظ ذلك عند پروست نفسه. لذلك لا نهم هنا بالوصف، بل بالوقفة الوصفية، التي لا تلتبس إذن بكل وقفة ولا بكل وصف.

(12) هذا الرمز الرياضي ∞ (أكبر إلى ما لا نهاية) وعكسه ∞ (أصغر إلى ما لا نهاية)، يقال لي إنهما ليسا أصليين رياضياً. ومع ذلك، فأنا أصر عليهما لأنهما يدوان - في هذا السياق وللإنسان النريه - شفافين أكثر ما يمكن، ليدلا على فكرة هي نفسها مشتبه فيها رياضياً، لكنها واضحة جداً ها.

(13) إنها تقريباً حال رواية «الصورة المكسرة»* لسكلود مورياك (1963)، التي تخصص حوالي 200 صفحة لمدة مقالهاً دقيقتان. لكن هناك أيضاً، لا يصدر تمطيط النص عن تمديد حقيقي للمدة، بل عن إدراجات شتى (استرجاعات ذاكرية، إلخ.).

(14) Cervantes, *Don Quichotte*, I, chap. 34 [Trad. Angl. *The Adventures of Don Quixote*, Part I, chap. 34, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth : Penguin, 1950), p. 300]; cité in: J. L. Borges, *Discussions*, Paris, 1966, pp. 51-52 [تر. عربية : ثربانتس، ضون كينخوتله، ترجمه

عن الإسبانية عبد الرحمن بدوي، ج. 2، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965، ص. 22]. ومقارنة هذا الجميل بمشجمل أكثر تطلقاً (ولكنه مبرر) عن مدار مماثل، عند فيلدينك، أمر يفرض نفسه :

حتى لا يحب القاري، بزجه في كل مشهد من هذه المازلة (الذي وإن كان في رأي مؤلف عظيم أكثر مشاهد الحياة تسلية للممثل، فلعله عمل ومضمر للجمهور كأى شيء آخر)، لتقتصر على القطة الجهرية. لقد خطا القبطان خطواته إلى الأمام طبقاً للأصول، وحيث القلعة طبقاً للأصول، وانتهى بها المطاف، طبقاً للأصول الخاصة، إلى الاستسلام من غير قيد أو شرط.

(Henry Fielding, *Tom Jones*, Book I, chap. 11 [New York : Norton Critical Editions, 1973], p. 52 ; [trad. fr. *Tom Jones*, trad. La Bédoyère, I, p. 11].)

(15) انظر : Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, 1921. [تر. عربية : بيروكي لوبوك، صنعة الرواية، تر. عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981].

• م.ع. - باللاتينية في الأصل (terminus ad).

* *L'Agrandissement*.

- (16) Garnier, p. 30 [Trad. amér. *César Brotteau, Béatrix, and Other Stories*, Trans. E. Marriage and J. Waring (Philadelphia, 1899), p. 22].

لقد أشار فيليس بتعلي إشارة واضحة - على أثر لويوك - إلى العلاقة الوظيفية بين الجمل والاسترجاع
فقال :

إن إحدى أهم وظائف الحكاية الجملة وأكثرها تواترا هي أن تروي في عجلة مرحلة من الحياة
الماضية. فالروائي، بعد أن يثير اهتماما بشخصياته وهو يروي لنا مشهدا، يدبر موكبه فحأة إلى الوراء، ثم
إلى الأمام، حتى يعطينا مجملا، سريعا عن تاريخها الماضي، ملخصا استعاديا.

(«Use of Summury», from *Some Observations on the Art of Narrative*, 1947 ; rpt. in
Philip Stevick, ed., *The Theory of The Novel* [New York, 1967], p. 49).

- (17) التي لم تكن الحكاية الكلاسيكية تجملها على الإطلاق، وكانت تدمجها في الجمل؛ ومثال ذلك رواية «سيزار
بيروتو» (Garnier, pp. 31-32 ; *Marriage and Waring*, pp. 23-24) :

كان يبكي في المساء وهو يفكر في لاثولان، حيث يعمل الفلاح كما يحلو له، ويصع البناء حجره على
مهل، ويؤمن التراخي بالسعادة في حكمة ؛ لكنه كان يتام دون أن تتاح له فرصة التفكير في المرب، لأن
هناك حوايج عليه أن يقضيها في الصباح ؛ وكان يحرص لواجبه بفرجة كلب حراسة.

- (18) PIII, 723/RHII, 890:

هذه الأفكار، التي يميل بعضها إلى تخفيف تمسري على كوني لا أتوفر على موهب أدبية ويكيل
بعضها الآخر إلى مفاومة هذا التحسر، لم تخطر قط ببالي خلال السنوات الطويلة التي تجليت فيها تماما
من حوة أخرى عن مشروع الكتابة والتي كنت أمضيا بعيدا عن يابز للاستشفاء في إحدى
المصحات، إلى أن جاء وقت، هو مستهل عام 1916، لم تعد فيه لهذه المصحة هيئة طيبة.

وكذا (PIII, 854/RHII, 988) :

لم تعالحي المصحة الجديدة التي آويت إليها، أكثر مما عالجتي الأولى ؛ وقد مضت سنوات كثيرة قبل
أن أغادرها.

- (19) إنه تبدل الفصل بين «... فتعرّف فرديريك، المثائب، على سينيغال» (III, chap. 5) و«سافر...»
(III, chap. 6).

(20) كما لو لم يكن تبدل الفصل انتقالا بالضبط. لكن من المحتمل أن يكون بروسست، الذي يستشهد من
الذاكرة، قد نسي هذه الجزئية.

- (21) *Essays et articles*, Pléiade, p. 595. [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Marcel
Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings*, trans. Gerard Hopkins (London,
1948), pp. 234-235].

(22) لكي يحل الروائيون [هروب الزمن] محسوسا، يضطرون - وهم يسرعون بصيات المقرب بمحود -
إلى حمل القاري يطوي عشر سنوات أو عشرين أو ثلاثين سنة، في دقيقتين.

(PI, 482/RHI, 369).

- (23) يتضمن كتاب «ضد سانت - بولف» هذا القدد، التلميحى جدا، للاستعمال الجبلزاكسي للمحمل :
عده خلاصات يؤكد فيها كل ما يجب عليها معرفته، دون تبوية ولا تمسح.

(Pléiade, p. 271 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 173]).

- (24) يمكن هذه الأرقام أن تدلو فضاضا؛ ذلك بأنه قد يكون من العث المحث عن الدقة بصدد متي حدوده
بفسها ملتبسة جدًا، ما دام الوصف الخالص (من كل سرد) والسرد الخالص (من كل وصف)
لا يوجدان طبعًا، وما دام لا يسع إحصاء الـ «مقاطع الوصفية» إلا أن يهمل آلاف الجمل أو أحرء
الجمل أو الكلمات الوصفية الضائعة في مشاهد يهيم فيها عنصر السرد. عن هذه المسألة، أنظر.
G. Genette, *Figures II*, p. 56-61. [م.ع. - تر. عربية: ح. جنيت، «حدود الحكاية»، تر. سعيسى
بوجهالة، ضمن: آفاق (مجلة)، ع 9/8، سنة 1988، ص. 55-65].

- (25) PI, 49-50/RHI, 37-38; PI, 59-67/RHI, 45-51; PI, 672-673/RHI, 510-511; PI, 802-806/RHI, 605-608; PII, 98-99/RHI, 784-785; PIII, 623-625/RHII, 821-823.
- (26) PI, 717-719/RHI, 543-545.
- (27) PI, 658-660/RHI, 500-502; PII, 656-657/RHII, 43; PII, 897/RHII, 212.
- (28) Honoré d'Urfé, *Astrée*, éd. Vaganay, I, P. 40-43.
- (29) باستثناء درع آخيلوس («الإلياذة»، النشيد XVIII)، الموصوف - كما نعلم - في الوقت الذي كان هيفايستوس يصنعه.
- (30) *La Vieille Fille*, Garnier, p. 67 [Trad. amér. *The Old Maid*, Trans. W. Walter (Washington, D.C., 1898), p. 61
- (31) سيكيز كوتيه من استعمال هذه الطريقة إلى حد طلاقة «تعريفها»، كما كان الشكلانيون يقولون:
كانت المركبة تقيم في شقة ممزولة، لم يكن المركز يدخلها دون أن يُعلن عن وصوله. وسرتكب نحن
علم اللياقة هذا الذي لا يتبع عنه مؤلفو كل الأوزان، ودون أن نقول أي شيء للعلام الذي سيُبه
الخدمة، سئج غرفة نومها، ونحن على يقين من أننا لن نزعج أحدا. وبالطبع، فالكتاب الذي يؤلف رواية
يلبس في أصبعه خاتم جيكيس، الذي يخفي صاحبه.
- (*Le Capitaine Fracasse*, Garnier, p. 103).
- ستعبر ثانية فيما بعد على الانصراف، هذا المحسن الذي به يتظاهر السارد بالدخول (مع قارته أو دونه)
إلى الكون القصصي.
- (32) هذا، بغض النظر عن بعض تطفلات السارد الوصفية، المكتوبة بصيغة الحاضر، والقصيرة جدا، والتي
تبدو كأنها لا إرادية. انظر: G. Genette, *Figures*, p. 223-243.
- (33) *Bovary*, Garnier (ed. Gothot — Mersch), p. 32-34.
[م.ع. - تر. عرية: كوستاف فلوير، مدام بوفاري، تر. محمد مندور، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر
دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1993، ص ص. 37-38] ؛ *L'éducation...*, éd. Dumesnil, II, p. 154-160.
- (34) *Bovary*, version Pommier — Leleu, p. 196-197 et 216; Garnier, p. 268.
زد على ذلك أن هذه النسخة الأخرى ترددية.
- (35) PII, 419-422/RHI, 1017-1020.
- (36) PI, 836-840/RHI, 629-632.
- (37) PI, 51/RHI, 39.
- (38) PII, 656/RHII, 43.
- (39) نحن هنا نصدد الثلاثين صفحة الأولى عن حفلة الاستقبال بحصر المعنى (PIII, 920-952/RHII, 1039-1064)، وذلك بمجرد ما دخل هارميسيل قاعة الاستقبال، بعد أن تأمل في الخزانة (PIII, 866-920/RHII, 997-1039).
- (40) PIII, 939/RHII, 1054.
- (41) PI, 659-660/RHI, 501-502.
- (42) PIII, 623/RHII, 821.
- (43) PI, 654-655/RHI, 497.
- (44) PI, 642/RHI, 488.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 25 صفحة.

(45) أنظر: Roman Jakobson, «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51 (Fall 1965), 21-37 [Trad. fr. «A la recherche de l'essence du langage», in *Problèmes du langage*, E. Benveniste et *alii* eds., Paris, Coll. Diogène, ed. Gallimard, 1966]

(46) *Chartreuse de Parme*, Garnier (Martineau), p. 474.

(47) انظر الفصل 1 من الكتاب II من رواية «طوم دجونز»^٥، حيث يهاجم صغار المؤرخين الذين «يبحثون من الأوراق بتفاصيل الشهور والسنوات التي لم يحدث فيها أي شيء يذكر، مقدار ما [يستخدمون] في تدوين تلك الجهود المهمة التي قيم فيها بالمشاهد الكبرى على المسرح الشرقي»، والذين يشبه كتبهم «بمركبة سفر تعبر الطريق نفسها باستمرار، سواء أكانت فارغة أم مملوءة بالركاب. وفي مقال هذه التقاليد التخيلية إلى حد ما، يعتر بتدشين «منهج معاكس»، لا يأخذ وسعا في «فتح [أي مشهد استثنائي] على مصراعيه لبقارنا»، بينما يتجاهل على العكس من ذلك «سنوات كاملة تمر دون أن تحدث أي شيء يستحق الاهتمام» - ك«المسجلين [المقلد] ليانصيب [دار البلدية]» الذين لا يعلون إلا عن الأرقام الراضية.

(Norton Critical Edition, pp. 58-59 [Trd. fr. I, p. 81-82]).

(48) Book III, chap. 1 (Norton, p. 88 [Trad. fr. I, p. 126]).

(49) PI, 953/RHI, 712

(50) . بين الفصلين الأول والثاني من: *Guermantes II* (PII, 345/RHI, 964-965).

(51) إنه أولاً يوم أحد خريفي غير محدد (PII, 345/RHI, 965) وهو نهاية فصل الحريف عما قليل (PII, 385/RHI, 994). ومع ذلك، تقول فرانسواز بعد قليل (PII, 392/RHI, 999) : «لقد أوفت نهاية شتير...». ومهما يكن، فإن المعلم الذي يمتحن فيه السارد عشية الدعوة الأول إلى بيت الدوقة ده كيومات ينوص في جو فونير بل جتو دجنير وليس في جو شتير. والسارد عند مغادرته حفلة استقبال هذه الأحيق، يطلب أحدهم الطلجية...

(G. Daniel, *Temps et mystification*, p. 92-93).

(52) لتذكر بأن مارسيل نفسه قد دأب على تأويل بعض الأقوال «على عرار ... صمت مفاجيء» (PIII, 88/RHII, 439). وعلى تأويلات الحكاية أيضا أن تضطلع هذه الصموت المفاجئة، فتأخذ «مُتد»ها وحديثها ومكانها طبعاً معين الاعتبار.

(53) P 92 [Trad. amér. P. 51].

(54) عن هيممة الشهيد، انظر: Tadié, *Proust et le Roman*, p. 387 sq.

(55) لا ينبغي تلقي هذا التأكيد دون فوارق دقيقة، طبعاً: ففي حكاية «الأم المخترع»، مثلاً، ربما كانت أكثر الصفحات مأساوية هي تلك التي يلخص فيها بلزلك بجفاف مؤرخ عسكري المارك الإجرائية التي سُتت على دافيد صيشار.

(56) PI, 21-48/RHI, 16-36; PI, 159-165/RHI, 122-127; PI, 226-233/RHI, 173-179; PII, 552-565/RHI, 1110-1119; PII, 335-345/RHI, 956-964; PIII, 226-324/RHII, 537-606, PIII, 865-869/RHII, 996-999.

(57) PII, 183-284/RHI, 846-920; PII, 416-547/RHI, 1016-1106; PII, 633-722/RHII, 27-89; PII, 866-979/RHII, 190-269; PIII, 866-1048/RHII, 997-1140.

* *Tom Jones*.

(58) إن وضع المشهد الأخير (حفلة كيرمانت النهائية) أكثر تعقيدا، لأنه يتعلق بتدريج للعالم كما يتعلق بإطلاع عليه، بل أكثر مما يتعلق به، لكن موضوعة الاكتشاف حاضرة فيه مع ذلك، تحت الشكل الذي نعرفه، شكل إعادة اكتشاف، تعريف صعبة قناع الشيفوخوتة والتحول - وهوياعث على الفضول، قوي كالباعث الذي كان يتشط مشاهد الدخول إلى المجتمع السابقة، إن لم يكن أكثر منه.

(59) يرى ب. ج. رودجرز (*Proust's Narrative Techniques*, Droz, Geneva, 1965, p. 143 ff) في سياق رواية «بمظا...» اختفاء تدريجيا للمشاهد المأساوية، التي يراها أكثر عددا في الأقسام الأولى. وبرهانه الأساسي على ذلك أن وفاة ألبيرتين لا تُحدث مشهدا. وهي برهنة غير مُقنعة: فالنسبة المئوية قلما تتغير في هذا العمل الأدبي، بل إن السمة الملائمة هي الهيمنة الثابتة للمشاهد غير الدرامية.

(60) Houston, «Temporal Patterns», p. 33-34.

III. التواتر

التفردى / الترددى

لم يدرس نقاد الرواية ومنظروها ما أسميه تواترا سرديا، أي علاقات التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة، لم يدرسه إلا قليلا حتى الآن. ومع ذلك، فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، وهو - من ناحية أخرى - أمر مشهور لدى النحاة، على مستوى اللغة الشائعة، تحت مقولة الجهة بالضبط.

ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر: فالشمس تُشرق كل يوم. وطبعاً، إن تطابق هذه الحدوثات المتعددة مشكوك فيه تمام الشك: ف«الشمس» التي «تشرق» كل صباح ليست هي نفسها من يوم لآخر - كما أن قطار التاسعة إلا ربع المتوجه من جنيف إلى باريس، والعزير على فردنن ده صومير، لا يتألف كل ليلة من العربات نفسها المشدودة إلى القاطرة نفسها⁽¹⁾. والواقع أن «التكرار» بناء ذهني، يقصي من كل حدث كل ما ينتمي إليه خصيصاً، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها، والذي يقوم على التجريد: «الشمس»، «الصباح»، «تشرق». وهذا أمر مشهور، وأنا لا أذكر به هنا إلا لأوضح مرةً وإلى الأبد أننا سنطلق هنا اسم «أحداث متطابقة» أو «اجترار الحدث الواحد» على سلسلة من عدة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابهاً وحده.

وبالمثل مع ذلك، لا يقع منطوق سردي فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد: فلا شيء يمنعني من أن أقول أو أكتب: «جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس». فهنا أيقباً، يكون التطابق، وبالتالي التكرار، حصيلى تجريد؛ فليس أي من هذه الحدوثات مطابقاً مادياً (صوتياً أو خطياً) ولا حتى مثالياً (لسانياً) تماماً للحدوثات الأخرى، مجرد تواجدها وتتابعها، الذي ينوع هذه المنطوقات الثلاثة إلى منطوق أول وثان وثالث. وهنا أيضاً يمكننا الرجوع إلى الصفحات الشهيرة من كتاب

«محاضرات في اللسانيات العامة»* عن «مسألة التطابقات»*. وذلك تجريد اخر يجب الاضطلاع به، وسنضطلع به .

فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة (من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على «التكرار» يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده قبلها إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر. وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية. فلنمحص ببعض التفصيل هذه الأنماط الأربعة من علاقات التواتر.

. أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أي، إذا توخينا الاختصار في شكل صيغة شبه رياضية: ح 1/ق 1). لنأخذ على سبيل المثال منطوقا كالآتي: «أمس، نمت باكرا». فلا شك في أن هذا الشكل من الحكاية، الذي يوافق فيه تفرّد المنطوق السردى مع تفرّد الحدث المسرود، هو الأكثر شيوعا بما لا يُقاس – وهو من الشيع، ويُعتبر فيما يبدو من «العادة»، بحيث ليس له اسم، في اللغة الفرنسية على الأقل. غير أنني أقترح أن أطلق عليه اسما حتى أبين تباينا أنه ليس إلا إمكانا من بين إمكانات أخرى. إني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية التفردية – وأتمنى أن تكون لفظة شفافة، بالرغم من جدتها، وسنلطفها أحيانا باستعمال الصفة «مفرد» بالمعنى التقني نفسه فنقول: مشهد تفردي أو مفرد .

. أن يُروى مرّات لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية (ح ن/ق ن). لنأخذ على سبيل المثال المنطوق: «نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء، الخ...». فمن وجهة النظر التي تهمننا هنا، أي علاقات التواتر بين الحكاية والقصة، يظل هذا النمط الترجيحي تفرديا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه – حسب تماثل قد ينعتة رومان ياكبسن بأنه إيقوني – التوافق مع تكرارات القصة. ومن ثم فالتفرد لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين، بل بتساوي هذا العدد(2).

* Cours de linguistique générale.

* «Problèmes des identités».

• أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن / ق 1). لتأخذ على سبيل المثال منطوقا كالآتي: «أمس نمتُ باكرا، أمس نمتُ باكرا، أمس نمتُ باكرا، إغخ»⁽³⁾. فيمكن هذا الشكل أن يبدو افتراضيا تماما، ووليدا ناقصا للذهن التأليفي، وغير ذي ملاءمة أدبية. ومع ذلك، لنذكر بأن بعض النصوص الحديثة تركز على قدرة الحكاية على التكرار: لتذكر، مثلا، حادثة مجترّة كموت أم أربعة وأربعين في رواية «الغيرة»*. ومن جهة أخرى، يمكن الحدث الواحد أن يُروى عدة مرات ليس مع متغيرات أسلوبية فقط، كما هو الحال عموما عند ألان روب - كروييه، بل أيضا مع تنوعات في «وجهة النظر»، كما في شريط «راشومون»* أو رواية «الصخب والعنف»⁽⁴⁾. وقد كانت الرواية الترسّلية في القرن الثامن عشر تعرف هذا النوع من المواجهات، ولا شك في أن المقاربات الزمنية «التكرارية» التي صادفناها في الفصل الأول (وهي الإعلانات والتذكيرات) تنتمي إلى هذا النمط السردى، الذي تحمّقه تحقيقا عابرا كثيرا أو قليلا. ولنتذكر أيضا (وهذا ليس غريبا على الوظيفة الأدبية كما قد يظن ظان) أن الأطفال يحبون أن نروي لهم عدّة مراتٍ - بل عدة مرات متتالية - القصة الواحدة، أو نعيد قراءة الكتاب الواحد، وأن هذا الميل ليس تماما امتياز الطفولة: فسنتناول - ببعض التفصيل - فيما بعد، مشهد «غذاء يوم السبت في كومبري»، الذي يتسم بمثال نمطي على الحكاية الشعائرية. هذا النمط من الحكاية، حيث لا تتوافق آجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث، أُطلق عليه طبعا اسم الحكاية التكرارية .

• وأخيرا، أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية (ح 1/ق ن). فلنعد إلى نمطنا الثاني - التفردي الترجيعي: «نمت باكرا يوم الاثنين، الثلاثاء، إغخ». فمن الواضح، عندما تقع مثل هذه الظواهر التكرارية في القصة، ألا يُحكم البتة على الحكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجزة عن أدنى جهد تجرّيدي وتركّيبى: إذ الواقع أن الحكاية - بما فيها الحكاية الأكثر فظاظة - وباستثناء أثر أسلوبى متعمّد، ستجد، في هذه الحالة، صياغة استخدامية⁽⁵⁾ من مثل: «كل يوم»، أو «الأسبوع كله»، أو «كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع».

* La jalousie.

* Rashomon.

* The Sound and the Fury

وكل منا يعرف على الأقل أي متغير لهذه العبارة يفتح رواية «بمخنا عن الزمن الضائع». هذا النمط من الحكاية، الذي يتولى فيه بث سردي وحيد عدّة حدوث مجتمعة⁽⁶⁾ للحدث الواحد (أي - مرة أخرى - عدة أحداث منظورا إليها من حيث تماثلها وحده)، سنسميه حكاية ترددية. وهي هنا طريقة لغوية شائعة تماما وربما كونية أو شبه كونية، في مختلف سياقاتها⁽⁷⁾، ومشهورة لدى النحاة الذين أطلقوا عليها اسمها⁽⁸⁾. أما استثمارها الأدبي، فلا يبدو أنه أثار اهتماما حادا حتى الآن⁽⁹⁾. ومع ذلك، فهي شكل تقليدي تماما، يمكن أن نجد له أمثلة، بدءا من الملحمة السوميرية، وعبر تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة.

ولكن المقاطع الترددية كادت أن تكون، في الحكاية الكلاسيكية بل عند بلزاك أيضا، تابعة دائما في وظيفتها للمشاهد الفردية، التي تزودها المقاطع الترددية بنوع من الإطار أو الخلفية الإخبارية، على صعيد ثبته تبيينا - في رواية «أوجيني كراندي»^{*}، على سبيل المثال - اللوحة التمهيدية للحياة اليومية في أسرة كراندي، تلك اللوحة التي لا تقوم إلا بتبهيء افتتاح الحكاية بمعناها الحصري:

«عند بداية الحفلة الساهرة في منتصف شهر نونبر من سنة 1819، أوقدت فانون الضخمة النار لأول مرة...»⁽¹⁰⁾.

ومن ثم فالوظيفة الكلاسيكية للحكاية الترددية قريبة إلى حد ما من وظيفة الوصف، التي تعقد معها من جهة أخرى علاقات وطيدة جدا: «بالصورة الشخصية الأخلاقية» مثلا، والتي هي أحد متغيرات النوع الوصفي، تصدر في أغلب الأحيان (كما عند جان ده لابرويير) عن تكديس سمات ترددية. وتكون الحكاية الترددية في الرواية التقليدية، كالوصف، في خدمة الحكاية «بمعناها الحصري»، والتي هي الحكاية الفردية. ولا شك في أن أول روائي شرع في تحرير الحكاية الترددية من هذه التبعية الوظيفية هو فلوير في رواية «مدام بوفاري»، التي تُحرز فيها صفحات كتلك التي تروي عن حياة إيما في الدير، أو حياتها في طووسط قبل الحفلة الراقصة في لافوييسار وبعدها، أو أيام الخميس التي كانت تقضيها في روان رققة ليون⁽¹¹⁾، سعة وأستقلالاً نادرين تماما. لكن الظاهر أنه لم يستعمل أي عمل روائي قط الحكاية الترددية استعمالا يشبه - من حيث التوسع النصي والأهمية الموضوعاتية ودرجة البلورة التقنية - استعمال بروسست لها في رواية «بمخنا عن الزمن الضائع».

* Eugénie Grandet.

ويمكن اعتبار الأقسام الكبرى الثلاثة الأولى من رواية «بمخا...» - أي «كومبري» و«حب لسوان» و«جيلبيرت» («أسماء البلدان : الاسم» و«حول السيدة سوان») - دون مبالغة، أقساما ترددية أساسا. فباستثناء بعض المشاهد الفردية (التي هي مهمة جدا دراميا من جهة أخرى، كزيارة سوان والالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردي وحادثات لوكوندان والتجديف بمونجورقان وبجيء الدوقة إلى الكنيسة والذهاب في نزهة إلى أبراج الأجراس في مارتينفيل)، فإن نص «كومبري» يروي، بصيغة الماضي الناقص الفرنسية الدالة على الحدث المتكرر، لا ما وقع، بل ما كان يقع في كومبري، بانتظام، شعائريا، كل يوم، أو كل يوم أحد، أو كل يوم سبت، إلخ. وسينجز معظم حكاية الحب بين سوان وأوديت على صعيد العادة والتكرار هذا (والاستثناءات الكبرى هي: حفلة فيردوران الساهرتان، مشهد القتلايا، حفلة سانت أوفيرت الموسيقية)، وكذا الحب بين مارسيل وجيلبيرت (والشهران الفرديان الجديان بالذكر هما: لايرما وحفلة العشاء مع بيركوط). ويُظهر إحصاءً تقريبي⁵² (وقد لا تكون للدقة هنا أيُّ ملاءمة) زهاء 115 صفحة ترددية مقابل 70* صفحة فردية في قسم «كومبري» و91 مقابل 103* في قسم «حب لسوان» و145 مقابل 113* في قسم «جيلبيرت»، أي حوالي 350 مقابل 285* في مجموع هذه الأقسام الثلاثة. ولا تنشأ غلبة التفردية (أو تعود، إذا ما فكرنا في ما كانت عليه نسبه الماثوية في الحكاية التقليدية)⁽¹²⁾ إلا انطلاقا من أول إقامة في بالييك. ولكننا نسجل، حتى النهاية، مقاطع ترددية عديدة، كالنزهات في بالييك مع السيدة ده فيلپارينيس في كتاب «الفتيات المزدهرات»، وحيل البطل، في مستهل قسم «كيرمانت»، للقاء الدوقة كل صباح؛ ولوحات ضونصير؛ والرحلات في قطار لاغاسبوليغ الصغير؛ والعيش مع ألبيرتين في پاريز، والنزهات في مدينة البندقية⁽¹³⁾.

ولا بُد لنا أيضا من ملاحظة وجود مقاطع ترددية داخل مشاهد فردية: كما هو الحال، مثلا، مع الاستطراد الطويل المكرس، في بداية حفلة العشاء عند الدوقة،

- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 86 مقابل 52.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 68 مقابل 77.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 109 مقابل 85.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 265 مقابل 215.

لنباهة آل كيرمانت(14). ففي هذه الحالة، كثيرا ما يتعدى الحقل الزمني الذي يستغرقه المقطع الترددي، كثيرا ما يتعدى طبعا الحقل الزمني للمشهد الذي يندرج هو فيه: فالترددي يفتح إلى حد ما نافذة على المدة الخارجية. ولذلك سننتع هذا النمط من الاستطراد بالترددات المعممة، أو الترددات الخارجية. ويقوم نمط آخر من المرور إلى الترددي في أثناء مشهد مفرد - وهو نمط أقل كلاسية - يقوم على تناول جزئي وبطريقة ترددية لمُدَّة هذا المشهد نفسه، الذي يركِّبه عندئذ نوع من التصنيف المنتخبي للأحداث المكوِّنة له. وأوضح مثال على هذا التناول، مع أنه يستغرق مدة شديدة القصر بالضرورة، هو هذا المقطع عن اللقاء بين شارلوس وجويان، والذي يُرى فيه البارون وهو يرفع بصره «بين الفينة والأخرى» ويلقي نظرة فاحصة على صانع الصُّدر:

كلما كان السيد ده شارلوس ينظر إلى جويان، كان يحاول أن تكون نظراته مصحوبة بكلام... هكذا كان السؤال نفسه يبدو، في كل دقيقتين، مطروحا بحدة على جويان...

فالتابع الترددي للعمل يؤكده هنا تعيين تواتر، ذو دقة مبالغ فيها أيما مبالغة(15). ونحن نعثر على الأثر نفسه ثانية، على مستوى أكثر اتساعا، في المشهد الأخير من كتاب «الزمن المستعاد»، والذي يكاد يُتناول باستمرار على الصعيد الترددي: فما يتحكم في تركيب النص هنا ليس هو السياق التزميني لحفلة الاستقبال عند الأميرة، في تتابع الأحداث التي تملؤها، بل هو ذكر عدد معين من أصناف الحُدوثات، التي يركِّب كل منها بين عدَّة أحداث مبعثرة في الزواقع على امتداد الـ«حفلة النهارية»:

بين العديد (من المدعوين)، كنت أممکن بعد لأي من تعرُّف... وبالتقابل مع هؤلاء، بوغتت بالتحدث مع رجال وساء كانت لهم... كان بعض الرجال يظلمون... كانت بعض الوجوه... تلبو متممة بصلاة المحتضرين... كان بياض الشعر هذا عند النساء يثيرني... أما الشيوخ... كان هناك رجال كنت أعرف أنهم أقرباء... النساء بالغات الحُسن... النساء مفرطات الدمامة... بعض الرجال، بعض النساء... حتى عند الرجال... أكثر من واحد من الأشخاص... أحيانا... ولكن كائنات أخرى، إلخ(16).

وسأسمي هذا النمط الثاني تروُّدا داخليا أو مركِّبا، بالمعنى الذي يستغرق به الاستخدام الترددي مدة المشهد نفسه، وليس مدة خارجية أكثر اتساعا.

وعلاوة على ذلك، يمكن المشهد الواحد أن يتضمن نمطي الاستخدام معا :
ففي أثناء حفلة كيرمانت النهارية تلك نفسها، يَذكر مارسيل العلاقات الغرامية بين
الدوق وأوديت في تردُّد خارجي :

كان دائما في بيتها... كان يقضي أيامه ولياليه مع السيدة ده
فورشفييل.. كان يسمح لها باستقبال أصدقاء... بين الفينة والأخرى...
كانت السيدة ذات اللباس الوردي تقاطعه بغط... وأكثر من هذا وذاك
كانت أوديت تخون السيد ده كيرمانت(17).

ومن الواضح أن الترددي هنا يركَّب بين عدة شهور بل بين عدة سنوات من
العلاقات بين أوديت وبازان، وبالتالي مدة أوسع من مدة حفلة كيرمانت النهارية.
لكن يتفق أيضا أن يلتبس نمطا التردد حتى لَيْستحيل على القارئ أن يميِّز أو يفرِّق
بينهما. ففي مشهد حفلة العشاء عند آل كيرمانت مثلا نُصادف، في بداية
الصفحة 534*، ترددا داخليا لا لَيْس فيه، وهو:

لا أستطيع أن أقول كم مرة سمعت في هذه الأسمية عبارتي ابن العم
وينت العم.

لكن يمكن الجملة التالية، الترددية هي أيضا، أن تنصبَّ سلفا على مدة أوسع:

فمن جهة، كان السيد ده كيرمانت يهتف، عند كل اسم يُنطق تقريبا
[في أثناء حفلة العشاء هذه طبعاً، ولكن ربما بطريقة متعاددة جدا أيضاً]: إنه
ابن عم لأوريان بالتأكيد!

وربما تردُّنا جملة ثالثة إلى المدة المشهدية:

ومن جهة أخرى، كانت عبارتا ابن العم وينت العم هاتان تُستعملان
بقصد مختلف تماما... على لسان سفيرة تركيا التي جاءت بعد حفلة
العشاء.

ولكن التهمة تنتمي إلى ترددي خارج بوضوح عن المشهد، مادامت تُواصل رسم
نوع من الصورة الشخصية العامة للسفيرة:

كان الطموح المجتمعي يفرسها وكانت تتمتع بعقل واقعي مستوعب،
فكانت تتقبل بالسهولة نفسها قصة انسحاب العشرة آلاف أو تفاصيل
الفساد الجنسي عند الطيور... وفضلا عن ذلك كانت امرأة في الإصغاء
ليها خطر... كانت آنذاك غير مقبولة في المجتمع إلا قليلا،

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : الصفحة 1097.

– وذلك حتى أننا لا نستطيع أن نتبين هل الحكاية حين تعود إلى الحديث بين اللدوق والسفيرة، تتناول هذا الحديث (في أثناء حفلة العشاء هذه) أو حديثاً آخر مختلفاً تماماً:

كانت تأمل أن تظهر تماماً بمظهر المجتمع الراقي وهي تستشهد بأسماء هامة لأناس غير مقبولين في هذا المجتمع كانوا أصدقاء لها. وفي الحال، ظن السيد ده كيرمانت أن المقصودين هم الناس الذين غالباً ما كانوا يتعشون عنده فكان يرتجف سرورا لوجوده في بلد المعارف وكان يطلق صيحة التقاء: إنه ابن عم لسأوريان بالتأكيد!

وبالمثل، يطمس التناول الترددي الذي يفرضه يروست على الأحاديث النسبية¹⁸ بين اللدوق والسيد ده بوسرفزي، يطمس، بعد ذلك بصفحة، كل حد فاصل بين حفلة العشاء الأولى هذه عند آل كيرمانت، مدار المشهد الحالي، ومجموع السلسلة التي تفتتحها هذه الحفلة.

ومن ثم فالمشهد التفردي نفسه عند يروست، ليس في مأمن من نوع من عدوى الترددي. وتزداد هذه الصيغة، بل هذه الجهة السردية، أهمية بسبب حضور مميّز جدا لما سأسميه الترددي الكاذب – أي حضور مشاهد تظهر، نتيجة تحريرها بصيغة الماضي الناقص خصوصا، بمظهر ترددي، بينما غنى تفاصيلها ودقة هذه التفاصيل يجعلان أي قارئ عاجزا عن الاعتقاد جديا بأنها وقعت، ووقعت مرارا وتكرارا، بتلك الكيفية، دون أي تنويع⁽¹⁸⁾. هذا حال بعض أحاديث طويلة بين ليوني وفرانسواز (كل يوم أحد في كومبري!)، وبين سوان وأوديت، في باليك مع السيدة ده فيليبارينيس، وفي باريس عند السيدة سوان، وفي غرفة الخدمة بين فرانسواز وفرانش«ها»، أو حال مشهد تورية أوريان، «تاكان [المضايق] الرائع»⁽¹⁹⁾. ففي جميع هذه الحالات، وبعض حالات أخرى، حوّل مشهد تفردي إلى مشهد ترددي، تحويلا اعتباريا تقريبا، ودون أي تعديل إلا في استعمال الأزمنة. ولا شك في أن هذا عُرف أدبي (وربما قلّت عن طيب نفس جواز سردي، كما يُقال «جواز شعري»)، يفترض في القارئ تسامحا كبيرا، أو «تعليقا تلقائيا للريبة» على حد تعبير صمويل

.. م.ع. – نسبيّ : متعلق بشجرة (أو شجرات) النسب.

.. م.ع. – «Taquin le Superbe». وموضع التورية هو تاكان . فهي اسم علم وصفة في اللغة هي : مضايق

تايلر كولريدج. ثم إن هذا العُرف قديم جدا، وأُستخرج مثلا عليه كيفما اتفق من رواية «أوجيني كراندي» (وهو حوار بين السيدة كراندي وزوجها*) وآخر من رواية «لوسيان لوين»* (وهو حديث بين لوين وكوتيه*)، ولكن أيضا من مجموعة «قصص نموذجية»* (وهو، مثلا، مونولوج كاريناليس العجوز في أقصوصة «غيور إسترامادور»*)، والذي يقول لنا عنه ميكيل ده ثريانتيس سايبدار إنه قد تم التفوه به «لا مرة واحدة، بل مائة مرة»⁽²⁰⁾، وهذا ما يؤوله كل قارئ طبعاً بأنه مبالغة، لا بسبب بيان عدده فحسب، ولكن أيضا بسبب ادعائه تطابقا دقيقا بين عدة مناجياتٍ للنفس متشابهة تقريبا تمثل مناجاة النفس هذه نوعا من العينة منها). وباختصار، إن الترددي الكاذب يشكّل، في الحكاية الكلاسيكية، نمطاً محسّن البلاغة السردية الذي لا يقتضي فهما حرفيا، بل العكس بالضبط: فالحكاية تؤكد حرفيا أن «هذا كان يحدث كل يوم» ليفهم مجازا أن: «شيئا من هذا النوع كان يقع كل يوم، وما هذا إلا تحقق له من بين تحقيقات أخرى».

ومن الممكن طبعاً أن نتناول بهذه الطريقة بضعة أمثلة على التردد الكاذب مسجلة عند پروست⁽²¹⁾. ومع ذلك، يبدو لي أن سعتها تمنع مثل هذا الاختزال، خصوصا إذا ما قورنت بأهمية الترددي عموما، التي سبقت الإشارة إليها. فعُرف الترددي الكاذب لا يشتغل عند پروست على الصعيد المتعمد والمجازي المحض الذي يتخذه في الحكاية الكلاسيكية. بل يوجد في الحكاية البروستية حقا ميل خاص وواضح جدا إلى تضخيم الترددي، الذي يجب أن يُحمل هنا على حرفيته المستحيلة. ولعل أفضل برهان على هذا (ولو أنه برهان مفارق)، هو ذلك الذي تقدّمه لحظات السهو الثلاث أو الأربع التي يترك فيها پروست ماضيا بسيطا تفرديا بالضرورة ينزلق وسط مشهد مقدّم على أنه ترددي:

وسيححدث ذلك في أثناء غداي! أضافت هامسة لنفسها... وعند ذكر أسم فيني، أخذت (السيدة ده فيليپارينيس) تضحك... لا بد أن تكون الدوقة على صلة بكل هذا، قالت فرانسواز⁽²²⁾ -

* Eugène Grandet, éd. Garnier, pp. 205-206.

* Lucien Leuwen, 1^{re} partie, chap. 7.

* Novelas Ejemplares.

* «El Celoso Extremeño».

أو يربط بمشهد ترددي نتيجةً مفردةً بطبيعتها، كما في هذه الصفحة من كتاب «الفتيات المزدهرات» حيث نعلم من السيدة كوطار نفسها أن البطل. «قد انتزع حب السيدة فيردوران حالا ومن أول وهلة» في كل أربعاء من «أربعاءات» أوديت، وهو ما يفترض في ذلك العمل قدرةً على التكرار والتجديد مناقضةً تماماً لطبيعته (23). ولا شك في أننا نستطيع أن نتبين في هذه الزلات الظاهرية آثار أول تسويد تفردي، يُفترض أن يكون بروسست قد نسي فيه تحويل بعض الأفعال أو أغفله؛ لكن يبدو لي أن الأصح قراءة هذه الهفوات بأنها كلها علامات على أن الكاتب نفسه «يعيش» مثل هذه المشاهد بمحمة تُنسيه التمييز بين الجهات - ويُبعد من ناحيته الموقف الذي يتعمده الروائي الكلاسي الذي يستعمل بوعي كامل محسناً عرفياً تماماً. ويبدو لي أن هذه الالتباسات إنما تدل، عند بروسست، على نوع من التمل بالتردد.

ومن المغربي إرجاع هذه الميزة إلى ما يُفترض أن يكون إحدى السمات المهيمنة للنفسية البروسستية، وأعني إحساساً حاداً جداً بالعادة والتكرار، شعوراً بالتماثل بين اللحظات. لكن الطابع الترددي للحكاية لا يرتكز دائماً، كما في قسم «كوميري»، على المظهر التكراري والروتيني لحياة قروية وبرجوازية صغيرة كحياة العمدة ليوني: هذا التحفيز لا يسري على الوسط الحاريزي ولا على الإقامات في بالييك والبندقية. إذ الواقع أن الكائن البروسستي - خلافاً لما يُحمل المرء غالباً على الاعتقاد به - نادراً ما يحس بفرادة اللحظات؛ في حين يُحسُّ تلقائياً بفرادة الأمكنة. فللحظات عند بروسست ميل قوي إلى التشابه والالتباس فيما بينها، وهذه القدرة طبعاً هي شرط تجربة «التذكر اللاإرادي» بالذات. وهذا التعارض بين «تفرديّة» حساسيته المكانية وتورديّة حساسيته الزمنية يتضح جيداً، مثلاً، في جملة من قسم «سوان» حيث يتحدث عن منظر كيرمانت الطبيعي، وهو منظر طبيعي «تخنقني فرادته أحياناً بقوة خارقة تقريباً، ليلاً في أحلامي» (24): إنه فرادة المكان وأجترار اللحظة، غير المحدد، شبه المتواتر («أحياناً»؛ ويماثل هذا التعارض تعارضُ هذه الصفحة من كتاب «السجينة»، التي يمحي فيها تفرّد حفلة نهائية واقعية لصالح «الحفلة النهارية المثالية» التي يثيرها ويُمثلها:

... بما أنني رفضت أن أتذوق بحواسي هذه الحفلة النهارية، فإنني كنت أتمتع في الخيال بكل الحفلات النهارية المماثلة، الواقعة في الماضي ويمكنة

الوقوع في المستقبل، وبعبارة أدق بنمط معين من الحفلات النهائية لم تكن كل تلك التي من النوع نفسه إلا الظهور المتقطع لها والذي كنت قد تعرفته في الحال؛ ذلك لأن الريح العاصفة كانت تقلب من تلقاء نفسها الصمحات التي كان يجب تقليبها. وكنت أجد كل شيء واضحا أمام ناظري، بحيث كنت أستطيع تتبعه من سريري، إنجيل اليوم. هذه الحفلة النهائية المثالية كانت تملأ ذهني بواقع دائم، مطابق لكل الحفلات النهائية المماثلة، وكانت تنقل إلي حورا... (25).

لكن واقعة الاجترار وحدها لا تحدّد التردد في شكله الأشد صرامة، وفيما يبدو شكله الأكثر إرضاء للذهن الهيروستمي - أو الأكثر تهادئة للحساسية الهيروستمية، بل لابد أيضا من أن يكون التكرار مطردا، وأن يخضع لقانون تواتر ما، وأن يكون هذا القانون قابلا للكشف والضوغ، وبالتالي قابلا للتوقع من حيث آثاره. ففي أثناء إقامة مارسيل الأولى في بالبيك، والتي مازال لم يصر فيها صديق «عصاة الصغيرة» الحميم، يعارض بين هؤلاء الفتيات، اللواتي يجهل عاداتهن، وتاجرات الشاطي الصغيرات، اللواتي يعرفهن سلفا معرفة تكفيه لأن يعلم «أين وفي أي الساعات يستطيع أن يلقاهن». إن الفتيات، على العكس من ذلك، يتغيبن «بعض الأيام» التي تبدو غير محددة في الظاهر :

بما أنني كنت أجهل سبب غيابهن، فإنني كنت أسعى في أن أعرف هل كان هذا الغياب شيئا ثابتا، أو أنهن لم يكن يُرَيْن إلا كل يومين، أو عندما كان الجو كذا، أو هل كانت هناك أيام لم يكن يُرَيْن فيها أبدا. وكنت أتوهمني مقدما صديقا لمن فأقول لمن: «إنكن لم تكن حاضرات يوم كذا؟ - آه! نعم، لأن ذلك اليوم كان يوم سبت، ونحن لا نأتي أبدا يوم السبت لأن...». وأيضا هل كان من السهولة بمكان معرفة ألا فائدة من السعي يوم السبت الكتيب، وأنه قد يمكن جوب الشاطي في كل الاتجاهات، أو الجلوس في واجهة الحلواني، أو التظاهر بأكل لإصبعية، أو الدخول عند بائع الطُرف، أو انتظار موعد الحمام، الحفلة الموسيقية، وصول مد البحر، غروب الشمس، الليل - كل ذلك دون أن يرى العصاة الصغيرة المشتاق إليها! لكن اليوم المحتم ربما لم يكن يعود مرة في الأسبوع. ربما لم يكن يصادف يوم سبت بالضرورة. ربما كانت بعض العوامل الجوية تؤثر فيه أو كانت غريبة عليه تماما. كم من ملاحظة صبورة، ولكنها غير راقية البتة، يجب على المرء تجميعها عن الحركات غير المطردة

ظاهريا لتلك العوالم المجهولة قبل أن يستطيع التأكد من أنه لم تخدعه الصّدْف، ومن أن توقعاته لن تخطئ، قبل استخراج القوانين الأكيدة، التي كلف اكتسابها تجارب قاسية، لعلم الفلك المتحمّس ذلك⁽²⁶⁾.

لقد شدّدْتُ هنا على أوضح علامات هذا البحث القليق عن قانون للاجترار. وبعد قليل، سنذكر بعضها، وهي مرّة في الأسبوع، كل يومين، عندما كان الجو كذا. أما الآن، فلنسجل أقواها، وربما أكثرها اعتبارية في الظاهر: يوم السبت. إنها تحيلنا دونما حيرة ممكنة على صفحة من قسم «سوان» حيث يُعبّر سلفا عن الطابع الخصوصي ليوم السبت⁽²⁷⁾. فهو، في كوهبري، اليوم الذي يُقدّم فيه طعام الغذاء بساعة قبل الأوان حتى تتمكن فرانسواز من الذهاب بعد الظهر إلى سوق روصينفيل: إنه «خروج أسبوعي» على العادات، يصبح هو نفسه عادة من الدرجة الثانية طبعاً، واحداً من تلك التنوعات التي «تتكرر دائماً في شكل متطابق وعلى فترات مطرّدة، وبذلك لم تكن تُدرج في انتظام [حياة ليوي] سوى نوع من الانتظام الثانوي»، الذي تتشبّث به ليوي، ومعها أسرته كلها، «كما تتشبّث بالانتظامات الأخرى» - وذلك لاسيما أن الـ«التناظر» المطرّد بين أيام السبت، على عكس اللّاتناظر بين أيام الأحد، خاص وطريف، ممحّض لأسرة البطل ويكاد لا يفهمه الآخرون. الأمر الذي يستتبع الطابع «المدني»، «القومي»، «الوطني»، «الشوفيني» للحدث، والجو الشعائري الذي يحيط به نفسه. ولكن الأكثر تمييزاً في هذا النص ربما هو الفكرة (التي يعبر عنها السارد) القائلة بأن هذه العادة، التي صارت «الموضوعة المفضّلة في الأحاديث، في الدّعابات، في الحكايات المبالغ فيها بلا ذاع... قد كانت النواة الجاهزة لقصيدة ملحمية، لو كان لواحد منا عقل ملحمي» - مرور كلاسي من الشعيرة إلى الأسطورة التفسيرية أو التوضيحية. وقارئ رواية «بمخاط...» يعرف جيداً ذلك الذي يتمتع بـ«العقل الملحمي» في تلك الأسرة والذي سيكتب عنها الـ«قصيدة الملحمية» في يوم من الأيام، لكن النقطة الأساسية هنا هي الصلة القائمة تلقائياً بين الإلهام السردى والحدث التكراري، أي - بمعنى من المعاني - غياب الحدث. إننا نشهد إلى حدّ ما ميلاد موهبة هي بالضبط موهبة الحكاية الترددية: لكن هذا ليس كل ما في الأمر: فقد تعرّضت الشعيرة مرة (أو ربما مرات عديدة، ولكنها قليلة العدد بالتأكيد، وليس كل يوم سبت) لخرق طفيف (وبالتالي لتأكيد) أحدثته زيارة «هيجي» حيّره أن يرى الأسرة حول المائدة باكراً جداً، فسُمع ربُّ الأسرة، المحافظ على التقاليد، يُجيبه بقوله: «هيا، إنه يوم السبت!». هذا الحدث

غير المطرد، ربما المفرد، يُدمج فوراً في العادة تحت شكل حكاية لفرانسواز، حكاية ستُكرَّر بشعور من الإجلال والحب منذئذ، كلُّ يوم سبت دون شك، وذلك إرضاء للجميع:

... ولكي تزيد من انشراحها الذي كانت تحس به، كانت تطيل الحوار، وكانت تخلق ما كان قد أجاب به الزائر الذي لم تكن عبارة «يوم السبت» هذه تعني له أيُّ شيء. لم تكن تتذمَّر من إضافاتها، فهي لم تكن تكفيها بعد وكثاً نقول لها: «لكن كان يبدو لي أنه كان قد قال شيئاً آخر أيضاً. كان ذلك أطول عندما روَّيته للمرة الأولى». كانت أختُ جدتي نفسها ترك شغلها وترفع رأسها وتنظر إلينا من فوق نظارتها.

ذلك في الواقع هو أول تجلٍ للعبقريَّة «الملحمية». ولا يبقى بعدُ للسارد إلا أن يتناول ذلك العنصر من الشعيرة السبَّية كما يتناول العناصر الأخرى، أي على الصعيد الترددي، كي يضيفي الترددية (إن صح التعبير) على الحدث المنحرف بدوره، طبقاً لهذه السيرة الأحادية الاتجاه: حدث منفرد – سرد تكراري – حكاية ترددية (لذلك السرد). إن مارسيل يروي مرة واحدة (دفعه واحدة) كيف كانت فرانسواز تروي غالباً ما لم يكن قد حدث بلا شك إلا مرة واحدة: أو كيف يُصير حدثٌ وحيد موضوعاً حكاية ترددية⁽²⁸⁾.

التحديد، والتخصيص، والاستغراق

كل حكاية ترددية فهي سرد تركيبى للأحداث التي وقعت ووقعت مرة أخرى في مجرى سلسلة ترددية مكوَّنة من عدد معين من الوحدات المفردة. فلنفترض السلسلة: أيام الأحد من صيف 1890. إنها تتكون من حوالي اثنتي عشرة وحدة واقعية. وتُحدد السلسلة أولاً بمحدودها الزمنية (بين آخر يونيو وآخر شتنبر من سنة 1890)، ثم بإيقاع عودة الوحدات المكوَّنة لها: يوم واحد من أصل سبعة أيام. وسنسمي السمة التمييزية الأولى تحديداً، والثانية تخصيصاً. وأخيراً، سنطلق اسم الاستغراق على السعة الزمنية لكل من الوحدات المكوَّنة، وبالتالي للوحدة التركيبية المكوَّنة: فحكاية يوم أحد صيفي، مثلاً، تستغرق مدة تركيبية قد يمكن أن تكون أربعاً وعشرين ساعة، لكن يمكنها أيضاً أن تنقلص (كما في نص «كومبري») إلى حوالي عشر ساعات: من طلوع الشمس إلى غروبها.

التحديد. يمكن الإشارة إلى الحدود الزمنية لسلسلة ما أن تظل ضمنية، خصوصا عندما نكون بصدد آجترار يمكن اعتباره في التطبيق غير محدود: فإذا قلتُ «تُشرق الشمس كل صباح»، فلن تكون الرغبة في تعيين بداية الشروق ونهايته إلا رغبة مُضحكة. فالأحداث التي يهتم بها السرد الروائي النمط أقل استقرارا طبعاً، ولذلك تُحدّد فيه تلك السلسلات عموماً بالإشارة إلى بدايتها ونهايتها. لكن هذا التحديد يمكنه جيداً أن يظل غير محدّد، كما هو الشأن عندما يكتب بروس:

انطلاقاً من سنة معينة، لم نلتق قط (بالآتسة قانوي) بمفردها(29).

ويكون أحياناً محدّداً، إما بتاريخ مطلق:

عندما اقترب الربيع... كان يتفق لي غالباً أن أرى (السيدة سوان) تستقبل ضيوفها في ثياب من الفرو، إنغ(30)،

وإما (في أغلب الأحيان) بالإرجاع إلى حدث مفرد. هكذا تنهي القطيعة بين سوان وآل فيردوران سلسلة (هي لقاءات بين سوان وأوديت عند آل فيردوران) وفي الوقت نفسه تبدأ سلسلة أخرى (هي العراقيل التي يضعها آل فيردوران أمام العلاقة الغرامية بين سوان وأوديت):

عندئذ صار الصالون، الذي كان قد ضم سوان وأوديت، عائقاً لمواعيدهما. فلم تعد تقول له كما في أيام حبهما الأولى، إنغ(31).

التخصيص. يمكنه هو أيضاً أن يكون غير محدّد، أي مشاراً إليه بظرف زمان من نمط: أحياناً، بعض الأيام، غالباً، إنغ. ويمكنه على العكس من ذلك أن يكون محدّداً، إما بكيفية مطلقة (وهذا هو التواتر بمعناه الحصري: كل الأيام، كل أيام الأحد، إنغ.) وإما بكيفية أكثر نسبية وأقل أطراداً، ولو أنه يعبر عن قانون تزامن دقيق جداً، كذلك القانون الذي يتحكم في اختيار الزهات في كومبري: من جهة ميزيكلين في الأيام ذات الجو المتقلب، ومن جهة كيرمانت في الأيام ذات الجو الصحو(32). وسواء أكانت هذه التخصيصات محدّدة أم غير محدّدة، فإنها تخصيصات بسيطة، بل قدّمها بصفتها كذلك. وتوجد أيضاً تخصيصات معقّدة، يتراكب فيها قانونان آجتريان (أو عدة قوانين آجتريّة)، وهو أمر ممكن دائماً عندما يمكن وحدات ترددية أن يندمج بعضها في البعض الآخر: إنه التخصيص البسيط كل شهر ماي والتخصيص البسيط كل يوم سبت، اللذان يجتمعان في التخصيص

المعقد: كل يوم سبت من شهر ماي⁽³³⁾. ونعلم أن كل التخصيصات الترددية في قسم «كومبري» (كل يوم، كل يوم سبت، كل يوم أحد، كل يوم ذي جو صحو أو ذي جو رديء) يتحكم فيها هي نفسها التخصيصُ المضاعف: كل سنة بين عيد الفصح وشهر أكتوبر – كما يتحكم فيها التحديد: خلال سني طفولتي. ويمكننا طبعاً أن ننشئ تحديدات أشد تعقيداً، كهذا: «في كل ساعة ظهيرة من أيام الأحد الصيفية التي لم تكن تسقط فيها الأمطار، بين سنتي الخامسة وسنتي الخامسة عشرة»: إنه تقريبا قانون الاجترار الذي يحكم القطعة التي تتناول مضي الساعات خلال قراءات البطل في الحديقة⁽³⁴⁾.

الاستغراق. يمكن وحدة ترددية أن تكون ذات مدة ضعيفة ضِعفا يجعلها لا تتعرض لأي تمطيط سردي: لنفترض منطوقاً كهذا: «أنام باكراً كل مساء»، أو هذا: «يرن جرسُ مُبْهِي كل صباح على الساعة السابعة». فهذان منطوقان تردديان نَقِطِيَّان* إلى حد ما. وعلى العكس من ذلك، تملك وحدة ترددية، مثل ليلة أرق أو يوم أحد في كومبري، تملك من السعة ما يجعلها موضوع حكاية مفصلة (فالأولى تشغل ست صفحات* والثانية تشغل ستين صفحة*)، في نص رواية «بجثا...». ومن ثم تبرز هنا مشاكل الحكاية الترددية الخاصة. فلو لم يشأ المرء أن يحتفظ في مثل هذه الحكاية إلا بالسلمات الثابتة المشتركة بين كل وحدات السلسلة، لحكم على نفسه بالجفاف التبسيطي لجدول مواعيد جامد، من نوع: «النوم على الساعة التاسعة، ساعة قراءة، ساعات أرق عديدة، نعاس عند طلوع الشمس»، أو «الاستيقاظ على الساعة التاسعة، الفطور على الساعة التاسعة والنصف، القداس على الساعة الحادية عشرة، الغداء على الساعة الواحدة، القراءة من الساعة الثانية إلى الساعة الخامسة، إلخ». – وهو تجريد ينشأ طبعاً من الطابع التركيبي للترددي، ولكنه لا يستطيع أن يرضي السارد ولا القارئ. عندئذ تتدخل وسائل المَبَايَنَة (أو التنويع)* التي تقدّمها تحديداً السلسلة الترددية وتخصيصاتها الداخلية، «تجسيدا» للحكاية .

- ٠.ع. – أي لا يتجاوزان القطة حجماً.
- ٠.ع. – في الترجمة الأمريكية : 5 صفحات.
- ٠.ع. – في الترجمة الأمريكية : 45 صفحة.
- ٠.ع. – ترد الترجمة الأمريكية هكذا : «وسيلة مَبَايَنَة (وبالتالي وسيلة تنويع)».

وبالفعل، فإنَّ التحديد - كما سبق أن استشفنا - لا يعين الحدود الخارجية لسلسلة ترددية فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقطع مراحلها، ويقسمها هي إلى سلسلات فرعية. هكذا قلَّت إن القطيعة بين سوان وآل فيردوران كانت تُنهي سلسلة وتبدأ أخرى؛ ولكن قد نقول أيضا، ونحن نمرُّ إلى الوحدة العليا، إن هذا الحدث المفرد يحدِّد، في سلسلة «لقاء بين سوان وأوديت»، سلسلتين فرعيتين (هما: قبل القطيعة/بعد القطيعة)، تشتغل كل منهما متغيِّرا للوحدة التركيبية: لقاءات عند آل فيردوران/لقاءات بعيدا عن آل فيردوران. وبعبارة أوضح، يمكن اعتبار إدراج الالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردى عند الحال أدولف، في سلسلة أيام الأحد بعد الظهر في كومبري، تحديدا داخليا⁽³⁵⁾؛ وهو لقاء ستكون نتيجته مشاجرة بين خال مارسيل وأبويه، وإغلاق «غرفة استراحته»؛ الأمر الذي يستتبع هذا التنوع البسيط: قبل السيدة ذات اللباس الوردى كان جدول مواعيد مارسيل يشتمل على توقف في حجرة عمه؛ وبعد السيدة ذات اللباس الوردى، تبطل هذه الشعيرة، فيصعد الولد مباشرة إلى غرفته⁽³⁶⁾. وبالمثل، سَتُحدِّد زيارة من سوان⁽³⁷⁾ تغييرا في موضوع هواجس مارسيل الغرامية: فقبل هذه الزيارة، وتحت تأثير قراءة سابقة، كانت تتموقع على خلفيّة حائط موشى بأزهارٍ بنفسجية، متدلية فوق الماء كالعناقيد؛ وبعد هذه الزيارة وإفشاء سوان سرِّ العلاقات الودية بين جيلبيرت وبيركوط، ستبرز هذه الهواجس «على خلفية مختلفة تماما، أمام مدخل كاتدرائية قوطية» (كتلك الكاتدرائية التي تزورها جيلبيرت وبيركوط معا). لكن هذه الاستهيمات كان قد سبق أن عُدلت بخبر (يُستند إلى الدكتور بيرسهي) عن أزهار روضة آل كيرمانت ومياها الحية⁽³⁸⁾؛ فقد كانت المنطقة المائية - الجنسية متطابقة مع كيرمانت، وكانت بطلتها قد اتخذت ملامح الدوقة. وبذلك تكون لدينا هنا سلسلة ترددية، هي الهواجس الغرامية، نقرعها ثلاثة أحداث مفردة (قراءة، خبر بيرسهي، خبر سوان) إلى أربعة مقاطع «معددة» (هي: قبل القراءة، بين القراءة وبيرسهي، بين بيرسهي وسوان، بعد سوان) تكوّن عدد المتغيرات نفسه (هواجس دون زمكان متميز / في زمكان سبخ / في الزمكان نفسه المتطابق مع كيرمانت والدوقة / في زمكان قوطي مع جيلبيرت وبيركوط). لكن هذه السلسلة مفكوكة، في نص «كومبري»، بنسق المفارقات الزمنية: فالمقطع الثالث، الذي موقعه في السلسلة الزمنية واضح، لن يُذكر إلا بعد أربع وثمانين صفحة^{*}، بمناسبة النزعات من جهة كيرمانت. ومن ثم، فعلى

* ع.م - في الترجمة الأمريكية : أربع وستون صفحة.

التحليل أن يعيد تشكيلها هنا بنيةً مُضَمَّرَةً حَفِيَّةً، وذلك بالرغم من الطابع الواقعي للنص⁽³⁹⁾.

ومع ذلك، قد لا ينبغي لنا أن نستدل بسرعة مفرطة، من مفهوم التحديد الداخلي هذا، على أن إقحام حدث مفرد يؤدي دائماً إلى «تحديد» السلسلة الترددية. وسنرى فيما بعد أنه يمكن الحدوث أن يكون توضيحاً تمثيلاً ليس غير، أو على العكس استثناءً بلا مستقبل ولا يستتبع أي تعديل. ومثالنا على ذلك حادثة أبراج أجراس مارتينشيل، التي سيستأنف البطل بعدها عاداته السابقة في النزاهات اللابالية وغير المفيدة روحياً (في الظاهر)، وكأن شيئاً لم يقع («لم أكن أعاد التفكير أبداً في هذه الصفحة»⁽⁴⁰⁾). ومن ثم يجب التمييز، في الحوادث الترددية المقصحة في قسم ترددي، بين تلك التي لها وظيفة تحديدية وتلك التي ليست لها هذه الوظيفة.

وللجانِب هذه التحديدات الداخلية المحددة، نجد تحديدات أخرى غير محدّدة من النمط الذي سبق أن صادفناه: «بدءاً من سنة معينة...». وتنتمُ النزاهات من جهة كيرمانت عن مثال بارز عليها بإيجاز كتابتها والتباسها الظاهري:

ثم اتفق أن مروراً أحياناً، من جهة كيرمانت، أمام أراضٍ مسيجة صغيرة رطبة كانت تعترض عليها عناقيد من الأزهار السوداء. كنت أتوقف أمامها، ظانناً أنني اكتسبت فكرة ثمينة، لأنه كان يبدو لي، إلخ⁽⁴¹⁾.

إننا فعلاً بصدد تحديد داخلي: فابتداءً من تاريخ معين، تتضمنُ النزاهات على ضفة نهر لاقيشون ذلك العنصر الذي كان ينقصها حتى ذلك الحين. وترجع صعوبة النص جزئياً إلى الحضور المفارق لترددي بصيغة الماضي البسيط («مررت أحياناً») * - وهو مفارق، ولكنه نحويٌّ تماماً، كصيغة الماضي المركب الترددي التي صيغت بها الجملة التي تُستهلُّ بها رواية «بمخا...»، والتي قد يمكنها من جهة أخرى أن تُكتب هي أيضاً بصيغة الماضي البسيط («طالما نمت باكراً»)، لكن ليس بصيغة الماضي الناقص، التي ليس لها من الاستقلال التركيبي ما يكفي لافتح ترددي ما. وتوجد هذه العبارة نفسها في موضع آخر بعد تحديد محدّد:

* «Puis il arriva que sur le côté de Guermantes je passai parfois devant de petits enclos humides où montaient des grappes de fleurs sombres. Je m'arrêtai, croyant acquérir une notion précieuse, car il me semblait, etc...».

* «Je passai parfois».

بمجرد ما عرفنا هذه الطريق القديمة، عُهدنا - على سبيل التغيير - من طريق أخرى كانت تخترق غابتي شاطئين وكانطلو، وذلك ما لم تكن قد سلكتها في الذهاب(42)*.

وألح على أن المتغيرات المحصّل عليها بالتحديد الداخلي لا تزال ذات طابع ترددي : فهناك هواجس كثيرة ذات زمكان قوطي، كما هناك هواجس عديدة ذات زمكان نهري ؛ لكن العلاقة التي تقيمها ذات طابع تزمّني، وبالتالي تفردي، كالحادث الوحيد الذي يفصل بينهما، لأن سلسلة فرعية تأتي بعد الأخرى. ومن ثم فالتحديد الداخلي يصدر عن أقسام تفرّدية في سلسلة تردّدية. أما التخصيص الداخلي، فهو - على العكس من ذلك - طريقة مباتنة تردّدية تماماً، ما دام لا يقوم إلا على تفرّيع الاجترار للحصول على متغيرين بينهما علاقة تناوب (تردّدية بالضرورة). هكذا يمكن التخصيص كل يوم أن يُشطرّ نصفين غير متتابعين (كما هما في كل يوم قبل/بعد الحادث كذا)، ولكنهما متناوبان، في التخصيص الفرعي يوم من أصل يومين. وقد سبق لنا أن صادفنا شكلاً - أقل صرامة والحق يُقال - من أشكال هذا المبداء، في التعارض 'جو صحو/جو رديء، الذي يفصل قاعدة اجترار النزعات في كومبري (التي هي في الظاهر كل ظهيرة إلا يوم الأحد). ونعرف أن جزءاً كبيراً من نص «كومبري» مشكّل وفقاً لذلك التخصيص الداخلي، الذي يتحكم في التناوب : نزعات نحو ميزيكليز/نزعات نحو كيرمانت :

هذه العادة التي ألفناها بالأنا نذهب أبداً نحو الجهتين معاً في يوم واحد، في نزعة واحدة، بل مرة من جهة ميزيكليز، ومرة من جهة كيرمانت(43)*.

- وهو تناوب في زمنية القصة، التي يتحاشى تنظيم الحكاية مراعاتها، كما سبق أن رأينا(44)*، بما أنه يكرّس قسماً (من الصفحة 134 إلى الصفحة 165)* لجهة ميزيكليز، ثم قسماً آخر (من الصفحة 165 إلى الصفحة 183)* لجهة كيرمانت(45)*. وذلك بحيث يبدو قسم «كومبري II» (بعد ألف من طريق حلوى المادلين) مشكلاً كله

* « Une fois que nous connûmes cette vieille route, pour changer, nous revînmes, à moins que nous ne l'eussions prise à l'aller, par une autre qui traversait les bois de Chantereine et de Canteloup».

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 103-127.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 127-141.

تقريباً وفقاً لهذه التخصيصات الترددية : 1) كل يوم أحد، الصفحات 48-134* (مع استطراد هو كل يوم سبت، الصفحات 110-115*؛ 2) كل يوم (من الأسبوع) ذي جو متقلب، الصفحات 135-165*؛ 3) كل يوم ذي جو صحو، الصفحات 165-183*⁽⁴⁶⁾.

لقد كنا هناك بصدد تخصيص محدد. ونجد حدوثات أخرى لهذه الطريقة في رواية «بمخاطاً...»، لكنها لا تُستثمر أبداً بمثل هذه الكيفية المنظمة⁽⁴⁷⁾. ففي أغلب الأحيان، تتم فصل الحكاية الترددية إلى تخصيصات غير محددة من نمط : تارة/طوراً، الذي يسمح بنسب من التنوعات مرين جداً وبمباينة مبلورة جداً دون أن نخرج أبداً من الصعيد الترددي. وهكذا فالقلق الأدبي الذي يتتاب البطل خلال ذهابه في نزه إلى كيرمانت ينقسم إلى فئتين (في بعض الأوقات... ولكن في أوقات أخرى) حسب اطمئنانه على مستقبله وهو يتكلم على تدخّل أبيه تدخلاً خارقاً، أو حسب يأسه من رؤية نفسه وحيداً في مواجهة «عدم فكرت[ه]»⁽⁴⁸⁾. إن تنوعات النزعات في ميزيكليز تبعاً لدرجات «الجوّ الرديء» تشغل، بل تولّد نصّاً من ثلاث صفحات⁽⁴⁹⁾ مشكّلة طبقاً لهذا النسق : غالباً (جوّ نذير)/في أوقات أخرى (زخّة مطر في أثناء النزهة، مأوى في غابات روصينقيل)/غالباً أيضاً (مأوى تحت كُتّة سانت - أندريه - دي شان)/أحياناً (جوّ هو من الرداءة بحيث يضطرّ المرء إلى العودة إلى البيت). وهو من جهة أخرى نسق أكثر تعقيداً ممّا يدلّ عليه هذا التعداد في سياق النص، لأن المتغيّرين 2 و3 في الواقع فرعان من فئة واحدة هي : زخّة المطر. ومن ثم تكون البنية الحقيقية هي :

1 - جوّ نذير لكن دون زخّة مطر.

2 - زخّة مطر :

أ - مأوى في الغابات.

ب - مأوى تحت الكُتّة.

3 - جوّ فاسد بوضوح⁽⁵⁰⁾.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 37-103.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 83-88.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 103-127.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 127-141.

* «Néant de sa pensée»

ولكن المثال الأكثر تمييزاً على بناء نص من موارد التخصيص الداخلي وحدها هو طبعاً صورة أليبرتين الشخصية التي ترد في نهاية كتاب «الفتيات المزدهرات». وموضوعتها - كما هو معلوم - هي تنوع وجه أليبرتين، الذي يرمز إلى الطبع المتقلب والمتلمص للفتاة، «الكائن الهروب» بامتياز. لكن مهما كانت الفتاة متقلبة، وبالرغم من أن پرووست يستخدم عبارة «كل من هؤلاء الـ«أليبرتين»ات»، فإن الوصف يتناول «كلاً» من هذه المتغيرات لا من حيث هو فرد، بل من حيث هو نمط، فئة من الحدوثات : في بعض الأيام/ في أيام أخرى/ في أوقات أخرى/ أحياناً/ غالباً/ في أغلب الأحيان/ كان يتفق أن/ بل أحياناً... : فهذه الصورة الشخصية قائمة من التعبيرات التواترية بقدر ما هي مجموعة من الوجوه:

كان ذلك صحيحاً عن أليبرتين كما كان صحيحاً عن صديقاتها. ففي بعض الأيام، حين كانت ناحلة، ذات بشرة رمادية وهيئة عبوس وشفافية بنفسجية تنزل منحرفة في أغوار عينيها كما يحدث للبحر أحياناً، كانت تبدو كأنها تحس بجزن فتاة منقبة. وفي أيام أخرى، كان يحياها الأكثر ملامسة يدق شهواتي على سطحه الملمع ويمعها من الذهاب إلى ما وراء ذلك ؛ وهذا ما لم أرها فجأة من الجانب، لأن وجنتها الباهتتين كشمع أبيض على السطح كانتا تشفان عن لون وردي يجعلني تواقاً إلى تقيلهما، والوصول إلى تلك المسحة المختلفة التي كانت تفلت مني. وفي أوقات أخرى، كانت السعادة تغمر هاتين الوجنتين بالوضوح المتقلب تقلبا كان الإهاب، الصائر مائعا وغامضا، يفسح معه المجال لما يشبه نظرات مصمرة تُظهرها بلون غير لون العينين، ولكن ليس بمادة غير مادتهما ؛ وأحياناً، غريزياً، عندما كان يُنظر إلى حياها المنقط بنقاط سمراء صغيرة والذي لم تكن تطفو عليه إلا رقشتان أكثر زرقة، كان ذلك كما كان يُنظر إلى بيضة الحسون - أو غالباً كما كان يُنظر إلى عقيقة براقه مشكّلة ومصقولة في مكانين فقط من وسط الحجرة السمراء كانت تلمع فيهما عيناها كجناحي فراشة لا زورديّة الشفافين، تانك العينان اللتان تصير فيهما اللحم مرّة وتوهمن بأنها تسمح لنا (أكثر مما يفعل غيرها من جوارح الجسد) بأن نقرب من الروح. لكنها كانت في أغلب الأحيان أيضاً أكثر تلوناً، وبالتالي أكثر حيوية ؛ أحياناً لم يكن وردياً في حياها الأبيض إلا أرنبة أنفها، الدقيقة كأرنبة أنف قطرة عابثة صغيرة كان المرء سيستهي ملاحظتها ؛ وأحياناً، كانت وجنتها من الملامسة بحيث كان النظر ينزلق على ميناها الوردي (الذي كان لا يزال يظهره أكثر رهافة وحميمية غطاءً شعورها السوداء نصف المتفوح والمتراكب) وكأنه ينزلق على ميناء منمنمة ما ؛ وكان يتفق أن بلغت

مسحة وجنتيها اللون الوردى البنفسجي لبخور مريم، بل أحيانا - عندما كانت هائجة أو محمومة، ومن ثم توحى باعتلال صحي كان يخفف رغبتى في شيء أكثر شهوانية ويجعل نظرها يعبر عن شيء أكثر فسادا وأشد ضررا - اللون الأرجواني الغامق لبعض الورود ذات اللون الأحمر الضارب إلى السواد؛ وكل من هؤلاء الأليبتينات كانت مختلفة، كما يختلف كل ظهور جديد للراقصة يُحوّل لونه وشكله وخاصيته، حسب الألعاب المنوعة بلا عد ولا حصر لمسلط أضواء(51).

وطبعاً، إن الوسيلتين (أي التحديد والتخصيص الداخليين) يمكنهما أن تشتغلا معا في المقطع الواحد. وذلك ما يحدث بكيفية واضحة جدا، وموقفة جدا، في الفقرة التي تفتتح قسم «كوهبري» المكرس للـ«جهتين» - تفتحه وهي تثير من خلال الاستشراق العودات من النزهة إلى البيت :

كنا نعود دائما من نزھاتنا في وقت مبكر، حتى يمكننا القيام بزيارة لعمتي ليوفي قبل العشاء. وحينما كنّا نصل في أول الفصل، حين يتهي النهار باكراً، حينما نصل إلى شارع سانت - إيسبري، كان لا يزال هناك انعكاس للغروب على زجاج نوافذ المنزل وغشاوة أرجوانية في أعماق كالفاريا، تنعكس بعيدا في المستنقع، وهي حمرة غالبا ما تكون مصحوبة بيد قارس، فكانت ترتبط في ذهني بحمرة النار التي يُشوى عليها الفروج الذي سيُتبّع عندي اللذة الشاعرية التي تُحدثها النزهة لذة الشراهة والدفاء والراحة. أما في الصيف، فقد كانت الشمس لا تزال لم تغرب حين عودتنا إلى البيت؛ فخلال الزيارة التي كنا نقوم بها لعمتي ليوفي، كان نورها الذي ينزل ويلامس النافذة، قد توقّف بين الستائر الكبيرة والأريطة التي كانت تشدها إلى الحائط، وتوزع، وتشعب، وتصفى، وكان يرصّع بقطع ذهبية صغيرة حشب الليمون الحامض الذي صنع منه الصوان، فينير الغرفة بكيفية غير مباشرة بالرقّة التي يتخذها في نبت الحراج. لكن الصوان كان، في بعض الأيام النادرة جداً، حين عودتنا إلى البيت، يفقد ترصعته المؤقتة منذ وقت طويل، ولم يكن يبقى، حين وصولنا إلى شارع سانت - إيسبري، أي انعكاس للغروب ممتداً على زجاج النوافذ، وكان المستنقع في أسفل كالفاريا قد فقد حمرة، وكان أحيانا يكسسي لوناً لبنيا، وكان يخترقه كلّ شعاع قمر طويل يأخذ في الاتساع ويتشقق بتموجات الماء كلها(52).

تقرر الجملة الأولى هنا مبدأ تردديا مطلقا : «كنا نعود دائما من نزھاتنا في وقت مبكر»، تفتتح داخله مباينةً بالتحديد الداخلي : ربيع/صيف(53)، الذي

يتحكم في الجملتين التاليتين ؛ وأخيراً، يُدخَلُ تخصيصٌ داخليٌّ - يبدو منصباً على القسمين السابقين معاً - يُدخَلُ متغيراً استثنائياً ثالثاً (ولكنه غير تفردي) هو : «في بعض الأيام النادرة جداً» (وهي فيما يبدو أيام نزهة نحو كيرمانت). ومن ثم فالنسق الترددي الكامل يتمفصل وفقاً للخطاطة الآتية، التي تُبرِّزُ، تحت استمرارية النص المتساوية في الظاهر، بنية تراتبية أشد تعقيداً وتشبيكاً :

| | | | |
|---|--------------------|-----------------------------------|-------------------------|
| } عودات إلى البيت دائماً في وقت مبكر | } باكراً جداً هادة | } الربيع : الشفق الصيف : الشمس | } (صفر) غالباً : برد |
| | | | |

(ربما اكتشف المرء، بحق، أن مثل هذه الخطاطة لا تعرض «جمال» هذه الصفحة؛ لكن ذلك ليس قصدها). فالتحليل لا يقع هنا على مستوى ما يمكن تسميته «بنية سطحية» بلغة نعام تشومسكي أو «تجلياً» أسلوبياً بلغة لوي بالمسليف - أليجيرداس جوليان كيرمان، بل يقع على مستوى البنى الزمنية «المحايدة» التي تمنح النص هيكلاً وأسساً - والتي لولاها لما كان له وجود [إذ لولا نسق التحديدات والتخصيصات الذي أعدنا تشكيله هنا، لتحتّم على النص في هذه الحالة أن ينحصر، بتسطح، في جملة الأولى وحدها]. ويكشف تحليل الأسس، كما هو مألوف، يكشف عن النسق الهادر للاختيارات والعلاقات المنخبية تحت الأفقية الهادئة للمركبات المتتابعة. وإذا كان موضوع التحليل فعلاً هو توضيح شروط وجود (إنتاج) النص، فإن ذلك لا يتمُّ برد المعقد إلى البسيط كما يقال غالباً، بل يتم على العكس من ذلك بإبراز التعقيدات الخفية التي هي سر البساطة).

هذه الموضوعية «الانطباعية» لتنويعات الإضاءة وبالتالي صورة الموقع بالذات، تبعاً للحظة والفصل (54) - وهي موضوع ما يسميه بروسست «منظر الساعات الطبيعية المتقلب» - تتحكم أيضاً في الأوصاف الترددية للبحر في باليك، ولاسيما الوصف الوارد في الصفحات ما بين 802 و 806* من كتاب «الفتيات المزهرات» :

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 605 و 608.

كلما تقدم الموسم، تبدلت اللوحة التي كنت أراها من النافذة. ففي أول الأمر، كان الوقت ضحى... وبعد قليل تقلصت الأيام... وبعد بضعة أسابيع، عندما كنت أصدد مرة أخرى، كانت الشمس قد غربت. كان شريط من السماء أحمر فوق البحر، كذلك الذي كنت أراه في كومبري فوق كالفاريا عندما كنت أعود من التزهة إلى البيت وأستعد للنزول إلى المطبخ قبل العشاء...

وبعد هذه السلسلة الأولى، التي هي تنويعات بالتحديد، تأتي أخرى، هي تنويعات بالتخصيص :

كنت محاطا من كل الجهات بصور البحر... ولكنّها في الواقع لم تكن غالبا جداً إلا صوراً... فمرة كانت مَعْرِضاً لأدوات الرّسم اليابانية... كان لديّ مزيد من اللّذة في الأماسي التي كانت فيها باخرة... الأوقيانوس أحياناً... البحر يوماً آخر... وأحياناً...

وترد هذه المكرورة نفسها بعد صفحتين، وذلك بصدد الوُصُولات إلى ريشيل، وهي أقرب ما تكون إلى النسخة الكومبريهية*، وإن لم يذكر بتلك النسخة هذه المرة :

عندما كنا نصل هناك، في الفترات الأولى، كانت الشمس تغرب للتوّ، لكن الوقت كان لا يزال نهارة - ويُعيد ذلك، لم نكن بعد ننزل من السيارة إلا ليلاً...

بل سيكون نمط التنويع ذا طابع سمعي في باريس، التي يرد ذكرها في كتاب «السجينة» : فالنوينات* الصباحية لصوت الأجراس أو ضجيج الشارع مي التي كانت تخبر مارسيل بحالة الطقس⁽⁵⁵⁾ وهو لا يزال مدفوناً تحت أغطيته، وما يبقى ثابتاً هو الحساسية الإستثنائية بتغيرات الطقس، والاهتمام شبه المهووس (الذي يرثه مارسيل استعارياً من أبيه) بحركات المضغوط الداخلي، وفيما يخلصنا هنا : الصلة المميزة جداً والخصبة جداً بين الزمنّي والأرصادي، والتي تطور التباس الزمن الفرنسي*، وأقصد التباس كلمة *Temps* الفرنسية (التي تدل على الوقت والطقس

* ع.م - نسبة إلى كومبري.

* ع.م - التّهنّات : الفروق الدقيقة، وبالتالي التنويعات.

* ع.م - Temps français.

معاً، إلى نتائجه القصوى - وهو التباس كان يستثمره سلفاً العنوان المنبئ بكيفية رائعة، والذي يحمله أحد أقسام كتاب «المللّات والأيام» : «*Réveries couleur du temps*» [هواجس بلون الطقس/الزّمن]. ويظل مرور الساعات والأيام والفصول، أي دورانية الحركة الكونية، المكرورة الأكثر اثباتاً والرمز الأكثر دقة لما أود أن أسميه الترددية البروستية.

ذاتك هما موردا المباشرة الترددية بدقة (التحديد والتخصيص الداخليان). وعندما يُستنفد هذان الموردان، يبقى هناك سبيلان لهما سمة مشتركة هي جعل التفرّدي في خدمة الترددي. وقد سبق لنا أن عرفنا الأول، وهو : عرف الترددي الكاذب. أما الثاني، فليس محسناً، بل يقوم على الاستناد - بطريقة حرفية ومصرح بها تماماً - إلى حدث مفرد، إما بصفته توضيحاً تمثيلاً وتأكيداً لسلسلة ترددية (فهكذا...)، وإما - على العكس من ذلك - بصفته شذوذاً عن القاعدة التي وضعت للتوّ (غير أنه مرّة...). ومثالنا على الوظيفة الأولى هو هذا المقطع من كتاب «الفتيات المزدهرات» :

أحياناً [هذا هو القانون الترددي] كان اهتمام لطيف من هذه أو تلك يوقظ في نفسي اهتزازات شاملة تطفئ رغبتني في الأخرجات إلى حين. هكذا كانت ألبيرتين يوماً... [وهذا هو التوضيح التمثيلي المفرد]⁽⁵⁶⁾.

ومثالنا على الوظيفة الثانية - هو حادثة أبراج أجراس هارتينفيل، المقدّمة بوضوح بصفتها خروجاً على العادة : فعادة ما كان مارسيل ينسى - بمجرد عودته من النزهة - الإنطباعات التي كان قد أحس بها، ولذلك لم يكن يحاول استرماع دلالتها ؛ «غير أنه مرّة»⁽⁵⁷⁾، يذهب بعيداً فيحرّر القطعة الوصفية التي هي عمله الأدبي الأول والعلامة على موهبته الأدبية تحميراً فورياً. وأكثر منها وضوحاً من حيث شذوذها حادث نباتات السرنجة في كتاب «السحجينة»، الذي يبدأ هكذا :

سأفرد من الأيام التي كنت أتأخر فيها عند السيدة ده كيرمانت يوماً تميز بحادث تافه...

والذي تُستأنف بعده الحكاية الترددية بهذه التعابير :

ما عدا هذا الحادث الفريد، كان كل شيء عادياً عندما كنت أصعد ثانية من بيت الدوقة⁽⁵⁸⁾.

وهكذا يبدو التفردي نفسه الذي يستعمل ظروف زمان مثل «مرة» و«يوماً»، إلخ.، مدحجاً إلى حد ما في الترددي ومجبراً على خدمته وتوضيحه، إيجاباً أو سلباً، بمراعاة شفرته أو بمخرقتها - الذي هو طريقة أخرى في إبراز هذه الشفرة.

التزمن الداخلي والتزمن الخارجي

لقد اعتبرنا الوحدة الترددية حتى الآن محصورة في مدتها التركيبية الخاصة، دون أي تدخل مع غيرها، وذلك بما أن التزمن الواقعي (التفردي بطبعه) لا يتدخل إلا لتعيين حدود السلسلة المشكّلة (التحديد) أو لمباينة مضمون الوحدة المشكّلة (التحديدات الداخلية)، دون أن يسمّها حقاً بميسم مرور الزمن ودون أن يُليها، بما أن القبل والبعد ليسا، في نظرنا، نوعاً ما، إلا متغيرين لموضوعة واحدة. والواقع أن وحدة ترددية مثل : ليلة أرق، مشكّلة من سلسلة تستغرق عدّة سنوات، يمكنها جيداً أن تُروى في تتابعيتها الخاصة فقط، من المساء إلى الصباح، دون ترك مرور المدة «الخارجية» - أي الأيام والسنين التي تفصل ليلة الأرق الأولى عن الأخيرة - يتدخل بأي حال من الأحوال. فالليلة المحطية ستظل مشابهة لنفسها من أول السلسلة إلى آخرها، بما أنها تتنوع دون أن تتطور. وهذا فعلاً ما يحدث في الصفحات الأولى من قسم «سوان»، حيث تكون الإشارات الزمنية إما من نمط ترددي - تناوبي (تخصيصات داخلية) : في ظروف معينة، أو، أحياناً، غالباً، تارة... طورا، وإما مكرّسة للمدة الداخلية الخاصة بالليلة التركيبية، التي يتحكم جريانها في تدرج النص (ما كادت شمحي تنطفي... بعد ذلك بنصف ساعة... ثم... في الحال... شيئاً فشيئاً... ثم...)، دون أن يشير أي شيء إلى أن مرور الأعوام يعدّل هذا الجريان بأي حال من الأحوال.

لكن الحكاية الترددية، وهي تستند إلى لعبة التحديدات الداخلية، يمكنها أيضاً أن تأخذ التزمن الواقعي بعين الاعتبار وتدججه في تدرجها الزمني الخاص - وذلك، مثلاً، كأن تروي وحدة يوم الأحد في كومبري، أو نزهات حول كومبري، مُبرزة التعديلات التي يدخلها على جريانها الزمن المنقضي (حوالي عشر سنين) أثناء السلسلة الواقعية للأسابيع المقضاه في كومبري ؛ وهي تعديلات لا تُعتبر بعدد تنويعات متعاوضة، بل تحويلات في اتجاه واحد : وفيات (ليوني، قانتوي)، مشاجرات (أدولف)، نضج البطل وشيخوخته : اتهامات جديدة (بيركوط)، صداقات

جديدة (بلوخ، جيلبيرت، الدوقة ده كيرمانت)، تجارب حاسمة (اكتشاف النشاط الجنسي)، مشاهد صادمة («الاستسلام الأول»، التجديف بمونجوفان). عندئذ تُطرح حتماً مسألة العلاقات بين التزام الداخلي (تؤمن الوحدة التركيبية) والتزامن الخارجي (تؤمن السلسلة الواقعية)، وتداخلتهما المحتملة. ذلك ما يحدث فعلاً في قسم «كومبري III»، وقد استطاع ج.ب. هوستون أن يؤكد أن الحكاية تتقدم في هذا القسم على المَدَدِ الثلاث، التي هي اليوم والفصل والسنوات، في آن واحد⁽⁵⁹⁾. والحق أن الأمور ليست تماماً بمثل هذا الوضوح والنظام، بل الصحيح أننا نجد في القسم المكرس ليوم الأحد أن الحفلة النهارية تقع في عيد الفصح وأن الظهيرة والحفلة الساهرة تقعان في عيد الصعود، وأن اهتمامات مارسيل تبدو في الصباح اهتمامات طفل وفي الظهيرة اهتمامات مراهق. وبطريقة أكثر وضوحاً، تأخذ الزهتان – ولأسيماً الزهرة نحو ميزيكلينز – مرور الشهور في السنة (شجرات الليلك والزرعور المزهرة في طانصونفيل، أمطار الخريف في روصينفيل) ومرور السنوات في حياة البطل (طفل صغير جداً في طانصونفيل، ومراهق تفترسه الشهوة في ميزيكلينز، بما أن المشهد الأخير أكثر تأخرًا بوضوح) بعين الاعتبار، مراعتين تتابع حادثاتهما الاستثنائية أو العادية⁽⁶⁰⁾. وقد سبق لنا أن لاحظنا القطيعة التزمنية التي يحدثها قدوم الدوقة إلى الكنيسة في الزهات إلى كيرمانت. ومن ثم يتمكن بروسست، في كل هذه الحالات، من تناول التزامات الداخلية والخارجية بطريقة متوازنة تقريباً – بفضل تنظيم ماهر للحادثات – وذلك دون أن يبتعد علانية عن الزمن التواتري الذي اتخذته ركيزة لحكايته. وبالمثل، فإن علاقة الحب بين سوان وأوديت، وبين مارسيل وجيلبيرت، ستطور نوعاً ما على مراحل ترددية، موسومة باستعمال متميز جداً لتلك السمند ذلك الحين، منذ، الآن⁽⁶¹⁾ التي تعامل كل قصة لا معاملة سلسلة أحداث تربط بينها علاقة سببية، بل معاملة تتابع حالات يحل بعضها محل بعض بلا انقطاع، من غير ما اتصال ممكن فيما بينها. إن الترددي هنا هو – أكثر مما هو معتاد – الصيغة (الجهة) الزمنية لذلك النوع من نسيان البطل الهيروستي (سوان دائماً ومارسيل قبل الانكشاف) الدائم وعجزه المتأصل عن إدراك استمرارية حياته، وبالتالي علاقة «زمن» بأخر. فمارسيل عندما تكشف له جيلبيرت – التي صار هو رفيقها الملازم و«خديتها العظيم» – عن التقدم الحاصل في صداقتهما منذ عهد ألعاب الحواجز في الشانزليزيه، إن مارسيل هذا، الذي لا يستطيع أن يعيد في نفسه

تشكيل وضع صار الآن ماضيا، وبالتالي بائدا، يعجز عن تقدير تلك المسافة كما سيعجز لاحقا عن أن يتصور كيف استطاع في يوم من الأيام أن يحب جيلبيرت، وأن يتصور الوقت الذي قد يكف فيه عن حبها وقتا مختلفا تماما عما قد يكون عليه في الواقع :

... كانت تتحدث عن تبدل أجبرت على ملاحظته من الخارج،
ولكنني لم أكن أملكه في داخلي، لأنه كان يتألف من حالتين لم أكن
أستطيع التوصل إلى التفكير فيهما في آن واحد، إلا إذا توقفت عن التميز
واحدة عن الأخرى⁽⁶²⁾.

ويكاد التفكير في لحظتين مما يعني دائما، في نظر الكائن البيروستسي، مطابقتها
والخلط بينهما - وهذه المعادلة الغريبة هي قانون الترددي بالذات.

التناوب، والانتقالات

ومن ثم يبدو كأن الحكاية البيروستسية تستبدل بالحكاية الجملة، التي هي
الشكل التركيبي للسرد في الرواية الكلاسيكية (والتي هي، كما رأينا، غائبة عن رواية
«بجحا...»)، شكلا تركيبيا مختلفا هو الترددي - وهو تركيب لا يتم بعد بالتسريع، بل
يتم بالمشابهة والتجريد. لذلك لم يُعد إيقاع الحكاية في رواية «بجحا...» يقوم على
التناوب بين الجمل والمشهد كما كان شأن إيقاع الحكاية الكلاسيكية، بل صار يقوم
أساسا على تناوب مختلف، هو التناوب بين الترددي والتفرد.

وفي أغلب الأحيان، يغطي ذلك التناوب نسقا من التبعيات الوظيفية يمكن
التحليل، أن يبرره بل يجب عليه ذلك أيضا. وقد سبق لنا أن صادفنا التبعين
الأساسيين لنسق العلاقات. هذا، ألا وهما : القسم الترددي، ذو الوظيفة الوصفية أو
التفسيرية التابعة لمشهد تفردية والدرجة فيه عموما (مثال : نباهة آل كيرمانت، في
-حفلة العشاء عند أوزيان)، والمشهد التفردية ذو الوظيفة التوضيحية التابعة لتطوير
ترددي (مثال : أبراج أجرام، مارتينشيل، في سلسلة النزاهات إلى كيرمانت). لكن
توجد بنى أكثر تعقيدا : مثلا، عندما توضح أحداث مفردة تطورا تردديا تابعا هو
نفسه لمشهد تفردية (مثال : حفلة استقبال الأميرة ماتيلدا⁽⁶³⁾)، التي توضح نباهة
آل كيرمانت) ؛ أو العكس، عندما يستدعي مشهد تفردية تابع لقسم ترددي،
بدوره، استطرادا تردديا (وهذا ما يحدث مثلا عندما تستهل حادثة لقاء السيدة ذات

اللباس الوردى، التي تُروى، كما سبق أن رأينا، بسبب آثارها غير المباشرة على أيام أحد البطل في كومبري - نُستهل بتطوير مكرس لولع هارسيل الشاب بالمسرح والممثلات، وهو تطوير ضروري لتفسير زيارته المباحثة لبيت خاله (أدولف) (64).

لكن يحدث أحيانا أن تفوت العلاقة كل تحليل، بل كل تعريف، بما أن الحكاية تمر من مظهر إلى آخر دون أن تعبر آهتاما لوظائفهما المتبادلة، بل دون أن تدركها فيما يبدو. وكان روبرت فينيوغون قد صادف مثل هذه الآثار في القسم الثالث من قسم «سوان»، وظن نفسه قادرا على أن يعزو ما كان يبدو له «خلط لا مفر منه» لتتقيحات متسعة فرضها إصدار المجلد الأول من طبعة كراسي مستقلا: فلكي يضع پروست القطعة الآسرة التي تتعلق بغاية بولونيا «اليوم» في نهاية ذلك المجلد (وبالتالي في نهاية كتاب «من جهة بيت سوان»)، ويربطها بطريقة ما بما قبلها، اضطر إلى أن يجري تعديلا عميقا في ترتيب شتى الحداثات الواقعة ما بين الصفحة 482 والصفحة 511 من طبعة كراسي*. لكن هذه التداخلات استتبع صعوبات شتى في التسلسل الزمني لم يستطع پروست أن يخفيها إلا لقاء «تمويه»* زمني قد تكون صيغة الماضي الناقص الترددي وسيلته الفظة الحرقاء:

لكي يخفي المؤلف هذا الخلط بين عنصر التسلسل الزمني والعنصر النفسي، سعى جاهدا في تمويه أعمال فريدة في شكل أعمال متكررة فلطخ أفعاله تلطخا ماكرا بطلاء من صيغ الماضي الناقص. ومن سوء الحظ أن جعل تفرد بعض الأعمال تكرارها المعتاد غير محتمل، وأدهى من ذلك أن صيغاً عنيدة للماضي المحدد أفلتت من الطلاء في بعض المقاطع فأنكشفت الحدة (65).

اعتمادا على هذا التفسير، كان فينيوغون يذهب إلى حد القيام من طريق الافتراضات بإعادة تشكيل الـ«ترتيب الأصلي» للنص المقلوب هذا القلب غير الموائي. وهي إعادة تشكيل من أكثر إعادات التشكيل جسارة، وتفسير من أكثر التفاسير هشاشة: فقد سبق لنا أن صادفنا عدة أمثلة على الترددي الكاذب (لأن ذلك

* م.ع. - إن الصفحات التي يحيل عليها جنيت ها، من طبعة كراسي، ترد مُعدلة بعض التعديل في:

PI, 394-417/RHI, 301-318

* م.ع. - التمويه: مصطلح عسكري، استعمله فينيوغون مجازا، ويعني إعطاء الأعداء الحربية مظهرا زائفا يخدع به العدو.

بالضبط هو ما نحن بصدده هنا) وعلى حالات شاذة من الماضي البسيط في أقسام من رواية «مختا...» لم تخضع البتة لبتنر سنة 1913 الاضطرابي، وما تلك التي يمكن تسجيلها في نهاية قسم «سوان» بأكثرها مفاجأة.

لنتفحص عن كتب أحد المقاطع التي كان فينيوغون يهتمها : إنه المقطع الوارد في الصفحات 486-489 من طبعة كراسي (66). وموضوع هذه الصفحات هو تلك الأيام الشتوية التي يكسو فيها الثلج الشانزليزيه، ولكن التي يبعث فيها شعاع من الشمس غير متوقع بعد الظهر، يبعث مارسيل وفرانسواز إلى نزهة بلا استعداد، دون أمل في لقاء جيلبيرت. وكما يلاحظ فينيوغون بتعبير مختلف، فإن الفقرة الأولى («وحتى تلك الأيام...») ترددية : فأفعالها هي بصيغة الماضي الناقص الدال على العمل المتكرر. يكتب فينيوغون قائلا :

في الفقرة التالية («كانت فرانسواز أكثر إحساسا بالبرد من أن...»)، تتابع صيغ الماضي الناقص، والماضي البسيط دون سبب ظاهر، كما لو كان المؤلف، العاجز عن أن يتبنى نهائيا وجهة نظر بدلا من أخرى، قد ترك تحويلاته الزمنية ناقصة.

ولكي أتيج للقاري أن يحسم في ذلك، سأستشهد هنا بتلك الفقرة كما وردت في طبعة
: 1913

كانت فرانسواز أكثر إحساسا بالبرد من أن تظل جامدة، ولذلك سرنا حتى جسر الكونكوردي لنشاهد نهر السين المتجمد، الذي كان الجميع، بمن فيهم الأطفال، يقتربون منه دون خوف وكأنهم يقتربون من حوت هائل حانغ، مستسلم، كان بعضهم يهم بقصبه. كنا نعود إلى الشانزليزيه ؛ كنت أدوي من الألم بين الأحصنة الخشبية الجمادة والمرجة البيضاء المأسورة في شبكة المرات السوداء التي كان الثلج قد أزيل عنها والتي كان التمثال منصبا عليها وفي يده دلاة جليدية مضافة كانت تبدو تفسيراً لإيماءته. إن السيدة المعجوز نفسها، بعد أن طوت كتابها «مناقشات»، سألت مربية أولاد كانت مارة عن الساعة وشكرتها قائلة لها : «ما أطفك ا» ثم رجعت كناس الطريق أن يقول لأحفادها أن يعودوا وإنها كانت تحس بالبرد وأضافت : «ألف شكر، آسفة لإعاجلك». وبغته، كانت السماء تتمزق : فبين مسرح العرائس والملاعب الشعبي، في الأفق الزدان، في السماء المنفرجة، كنت ألمح للتو قزعة الآسة الزرقاء وكأنها

رمز خرافي. كانت جيلبيرت تجري سلفا بأقصى سرعة في اتجاهي، متألفة متوردة تحت قبعة مربعة من الفرو، ينشطها البرد وتأخرها وميلها إلى اللعب ؛ وقبل أن تصل إلي بقليل، انزلقت على الجليد وكانت الذراعان المفتوحتان هما اللتان كانت تقدمهما وهي تبتمس – كما لو كانت قد أرادت أن تستقبلي بهما – إما حفاظا على توازنها بصورة أفضل، وإما لأنها كانت تمس برشاقة في ذلك، وإما تظاهرا منها بالترحلق. «براقا ! براقا ! هذا جيد جدا، قد أقول مثلك. إنه أنيق، إنه جسور، لو لم أكن أتحمي إلى زمن غير زمكم، زمن المحافظين، هتفت السيدة العجوز التي أخذت الكلمة باسم الشانزليزية الصامت لتشكر جيلبيرت على مجيئها دون أن يخفها الجو. أنت متلي، وفيه على كل حال لشانزليزينا القديم ؛ نحن جريتان. لو قلت لك إني أحب الشانزليزية حتى وهو هكذا. هذا الثلج (أعرف أنك ستضحكين مني)، هذا يجعلني أفكر في فرو القادم!». وأخذت السيدة العجوز تضحك.⁴

لنعترف بأن النص، في هذه «الحالة»، يطابق جيدا الوصف القاسي الذي يصفه به فينيوغون ؛ فالأشكال الترددية والتفردية تشبك فيه بكيفية تترك جهة الأفعال في غموض تام. لكن هذا الالتباس لا يرر بذلك الفرضية التفسيرية القائلة بـ«تحويل زمني ناقص». بل أظن أنني ألمح، على الأقل، تحديدا بالنقيض.

* Françoise avait trou froid pour rester immobile, nous allâmes jusqu'au pont de la Concorde voir la Seine prise, dont chacun, et même les enfants s'approchaient sans peur comme d'une immense baleine échouée, sans defeuse, et qu'on allait dépeçer. Nous revenions aux Champs-Élysées ; je languissais de douleur entre les chevaux de bois immobiles et la pelouse blanche prise dans le réseau noir des allées dont on avait enlevé la neige et sur laquelle la statue avait a la main un jet de glace ajouté qui semblait l'explication de son geste. La vieille dame elle-même ayant plié ses Débats demanda l'heure à une bonne d'enfants qui passait et qu'elle remercia en lui disant : «Comme vous êtes aimable !» puis nriant le cantonnier de dire a ses petits enfants de revenir, qu'elle avait froid, ajouta : «Vous serez mille fois bon. Vous savez que je suis confuse !» Tout à coup l'air se déchirait : entre le guignol et le cirque, à l'horizon en etabelli, sur le ciel entrouvert, je venais d'apercevoir, comme un signe fabuleux, le plumet bleu de Mademoiselle. Et déjà Gilbete courait à toute vitesse dans ma direction, étincelante et rouge sous un bonnet carré de fourrure, animée par le froid, le retard et le désir du jeu, un peu avant d'arriver à moi, elle se laissa glisser sur la glace et, soit pour mieux garder son équilibre, soit parce qu'elle trouvait cela plus gracieux, ou par affectation du maintien d'une patineuse, c'est les bras grands ouverts qu'elle avançait en souriant, comme si elle avait voulu m'y recevoir. «Brava ! Brava ! ça c'est tres bien, je dirais comme vous que c'est chic, que c'est crâne, si je n'étais pas d'un autre temps, du temps de l'ancien régime, s'écria la vieille dame prenant la parole au nom des Champs-Élysées silencieux pour remercier Gilbete d'être venue sans se laisser intimider par le temps. Vous êtes comme moi, fidèle quand même à nos vieux Champs-Élysées ; nous sommes deux intrépides. Si je vous disais que je les aime même ainsi. Cette neige, vous allez rire de moi, ça me fait penser à de l'hermine !» Et la vieille dame se mit à rire.

فنحن إذا فحصنا صيغ الأفعال المشدّد عليها ههنا، إذا فحصناها بمزيد من العناية، لاحظنا أن كل صيغ الماضي الناقص، ما عدا واحدة، يمكن تأويلها بأنها صيغ الماضي الناقص التعاصري؛ وهي صيغ تسمح بتعريف القطعة كلها بأنها تفرديّة، بما أن الأفعال الحديثة بمصر المعنى هي بصيغة الماضي المجدد، إلا واحداً: سرنا، سألت السيدة العجوز، شكرت، أضافت، انزلت جليبرت، هفت السيدة العجوز، أخذت تضحك. قلت «إلا واحداً»، الذي هو طبعاً: «بغثة كانت السماء تمزق»؛ فوجود الظرف بغثة بالذات يحول دون قراءة صيغة الماضي الناقص هذه بأنها صيغة استمرارية، وبالتالي يجبر على تأويلها بأنها ترددية. فهي وحدها التي تشدّ شذوذاً لا رجعة فيه ضمن سياق مؤول بأنه تفردي، وبالتالي هي وحدها التي تقحم في النص ذلك «الخلط المحتم» الذي يتحدث عنه فينيوغون⁽⁶⁷⁾. إلا أنه اتفق أن صُحِّحَت تلك الصيغة في طبعة 1917، التي أعطت الصيغة المتوقعة: «كمزق الجو»*. ويبدو لي أن ذلك التصحيح كافٍ لانتشال هذه الفقرة من «الخلط»، وإدراجها كلها تحت الجهة الزمنية للتفردي. ومن ثم فإن وصف فينيوغون لا ينطبق على النص النهائي لقسم «سوان»، الذي هو آخر ما صدر في حياة المؤلف. وفيما يخص التفسير بـ«تحويل ناقص» للتفردي إلى الترددي، فإننا نرى أن ذلك التصحيح الوحيد يسير في الاتجاه المعاكس بالضبط: فيروست⁽⁶⁸⁾ لا «يكمل» في سنة 1917 «الطلاء بصيغ الماضي الناقص» لنص ترك فيه غير مبالٍ كثيراً من صيغ الماضي البسيط عام 1913، بل على العكس من ذلك ينقل إلى التفردي الصيغة الوحيدة التي لا شك في أنها ترددية في هذه الصفحة. وعليه فإن تأويل فينيوغون، المش سلفاً، يصعب الدفاع عنه.

وأسرع فأوضح أننا لا نستهدف هنا إلا التفسير بالظروف الذي كان فينيوغون يبحث عنه سُدَى ليفسر به التباسات نهاية قسم «سوان»، وكأن سائر الحكاية السهرستيمية نموذج للتباسك والوضوح. غير أن هذا الناقد نفسه قد انتبه في موضع آخر فعلاً⁽⁶⁹⁾ إلى الوحدة الاستيعابية تماماً التي فرضها پروست على مواد «متنافرة»، ونعت رواية «بمختل...» بأكملها بأنها:

* *allîmes; demanda; remercia, ajouta, se laissa glisser, s'écria, se mit à rire; Tout à coup le ciel se déchirait / l'air se déchira.*

طيلسان ابن خَرَبِ الذي تفضح رقعته المتعددة، مهما كان قماشها
نفسا، ومهما قورب بينها وأعيد فتحها وسُوِّبَت ورقت بمهارة، تفضح مع
ذلك، من خلال اختلافات في النسيج واللون، أصولها المتنوعة⁽⁷⁰⁾.

إن ذلك أكيد، ولم يتم النشر اللاحق لمتخلف «النسخ الأولى»، وربما لن يقوم، إلا
بتأكيد ذلك الحدس. فهناك نوع من «الملصقة»*، بل نوع من «المُرْقعة»* في رواية
«بمحا...»، ووحدها بصفتها حكاية هي فعلا - كوحدة مُطَوَّلَة «الملهاة البشرية»*
أو كوحدة مُطَوَّلَة «عاتم نيبيلونك»*، حسب پروست - وحدة بعد فوات الأوان،
مطالبٌ بها مطالبة شديدة، لأنها أكثر تأخرا ولأنها مبنية بعد جهد جهيد بمواد من
كل عصر ومصر. ومعلوم أن پروست لا يعتبر هذا النقط من الوحدة «وهيا»
(أينيوغون)، بل يرى أنها وحدة «غير مصطنعة، بل ربما أكثر واقعية، لاسيما أنها
لاحقة، ناشئة من لحظة حماس إكْتَشِفَتْ فيها بين قطع لا تحتاج بعد إلا إلى أن ينضم
بعضها إلى بعض؛ وهي وحدة كانت تجهل نفسها، وبالتالي فهي حيوية وليست
منطقية، لم تتمتع التنوع ولم تحمد الأداء»⁽⁷¹⁾. ولا يسعنا، فيما يبدو لي، إلا أن نركبه
في الجهر، ولكننا ربما نضيف أنه يستصغر هنا شأن الصعوبة التي تعانيها «القطع»
أحيانا في «أن ينضم بعضها إلى بعض». ولا شك في أن هذه الصعوبة هي التي
تحمل حادثة الشانزليزيه (من بين أخريات) الفوضوية (حسب معايير السرد
الكلاسي) أثرها، أكثر مما تحمل أثر نشر متسرع. ويمكننا الاقتناع بهذا ونحن نقارن
المقطع المعني هنا باثنتين من نسخته السابقة، ألا وهما: النسخة الواردة في كتاب
«جان سانوي»، التي هي فردية تماما، والنسخة الموجودة في كتاب «ضد
سانت - بُولف»، التي هي ترددية كليا⁽⁷²⁾. وكان يمكن پروست، لحظة وصله بين
القطع لتشكيل النسخة الأخيرة، أن يتردد في الاختيار، وأن يقرر في آخر المطاف،
عن وعي أو عن غير وعي، غياب الاختيار.

وأيا كان السبب، فإنه يبقى أن الفرضية الأكثر ملاءمة لقراءة هذا المقطع
هي الفرضية القائلة بأنه يتألف من بداية ترددية (هي الفقرة الأولى)، ومن تمة
فردية (هي الفقرة الثانية)، التي فرغنا لتونا من فحصها، والفقرة الثالثة، التي لا لبس

* ع. ٢ - الملصقة: رسم تجريدي مؤلف من قصاصات صحف وإعلانات، إلخ. ملصقة على سطح صورة.
* ع. ٢ - المُرْقعة: قطع من قماش مختلفة الألوان والأشكال تُخاط لتصبح غطاء للحايف أو وسادة.

* *Comédie humaine*.
* *Der Ring der Nibelungen*.

في جهتها الزمنية) - وهي فرضية قد تكون مبتذلة، لو أشير إلى الوضع الزمني لهذا التفرد بالقياس إلى الترددي السابق، ولو بلفظة واحدة فقط (هي «مرة») تعزله في السلسلة التي ينتمي إليها⁽⁷³⁾. لكن ما يحصل هو العكس، وهو: أن الحكاية تمُرُّ بلا تحذير من عادة إلى حدث مفرد وكأن العادة تستطيع أن تصير، بل أن تكون، حدثاً مفرداً في الوقت نفسه، بدلا من أن يتموقع الحدث في مكان ما من العادة أو بالقياس إليها - وهو أمر لا يمكن تصوره بدقة، وبذلك يشير، في النص السبروستسي كما هو، إلى موضع للاواقعية لا رجعة فيها. وهناك مقاطع أخرى من النوع نفسه. ففي نهاية كتاب «سدوم وعامورة»، مثلا، يبدأ الحديث عن أسفار السيد ده شارلوس في قطار لاغاسبوليغ الصغير وعلاقاته بالمواطنين الآخرين بصيغة ترددية مخصصة بدقة كبيرة: «بانتظام، ثلاث مرات في الأسبوع...»، ثم مقيّدة بتحديد داخلي: «المرات الأولى تماما...»، لتتابع القول خلال ثلاث صفحات بصيغة تفردية غير معدّدة: «قال [كوطار] بـجُبْث، إلخ.»⁽⁷⁴⁾. وتبين أنه قد يكفي هنا تصحيح صيغة الجمع الترددية («المرات الأولى تماما») إلى مفرد («المرات الأولى تماما») لكي تعود الأمور إلى نصابها. ولكن من يجرؤ على السير في تلك الطريق سيلقي صعوبة أكبر مع حادثة «تاكوان الرائع»، التي هي ترددية في الصفحات 464-466، ولكنها تصير تفردية فجأة في أسفل هذه الصفحة وتستمر على هذه الحال حتى نهايتها. وقد يلاقي صعوبة أكبر من تلك، في كتاب «الفتيات المزهرات»، مع حكاية حفلة العشاء في ريفيل، التي هي - في آن واحد وبكيفية مبهمة - حفلة عشاء تركيبيّة، مروية بصيغة الماضي الناقص («في العهود الأولى، عندما كنا نصل إليه...»⁽⁷⁵⁾)، وحفلة عشاء مفردة، مروية بصيغة الماضي المحدد («شاهدت واحدا من هؤلاء الخدم... نظرت إلي فتاة شقراء، إلخ.»⁽⁷⁶⁾) يمكننا إعطاؤها تاريخا دقيقا ما دام الأمر يتعلق بمساء وصول الفتيات الأول، ولكنها حفلة لا تحدّد أيّ إشارة زمنية موقعها من السلسلة التي تنتمي إليها والتي تخلف فيها الانطباع - المحير بالأحرى - بالعموم⁽⁷⁵⁾.

* «[Cottard] dit.»

* «Les premiers temps, quand nous y arrivions».

* «Je remarquai un de ces servants... Une jeune fille blonde me regarda».

والحق أن نقاط التماس هذه بين الترددي والتفردى، والتي ليست لها علاقة زمنية قابلة للتعين، غالباً ما تبدو مُقنّعة – عن عمد أو عن غير عمد – بتوسط أقسام محايدة، لا تحدّد جهتها، وتبدو وظيفتها، كما يلاحظ هوستون، هي منع القارئ من أن يتبيّن تبدّل الجهة⁽⁷⁶⁾. ويمكن تصنيف هذه الأقسام إلى ثلاثة أنواع هي : تعريجات استطرادية بصيغة الحاضر، كذلك التعرّيج الاستطرادي الطويل كفاية في الانتقال بين البداية الترددية والتتمة التفردية من كتاب «السجينة»⁽⁷⁷⁾ ؛ لكن هذه الوسيلة ذات وضع غير سردي طبعاً. وخلافها النمط الثاني، الذي لاحظته هوستون بدقة، والذي هو الحوار (الذي ينحصر عند الاقتضاء في رد واحد) دون فعل تصرّحي⁽⁷⁸⁾ ؛ والمثال الذي يذكره هوستون هو الحديث بين مارسيل والدوقة عن الفستان الذي كانت ترتديه إلى حفلة عشاء سانت – أوڤيرت⁽⁷⁹⁾. والحوار المبالغ غير محدد الجهة بطبعه، مادام خالياً من الأفعال. أمّا النمط الثالث، فهو أكثر خفاءً، لأن القسم المحايد فيه قسم مختلط، بل ملتبس، في الواقع : إنه يقوم على أن يوسّط بين الترددي والتفردى بعض صيغ ماض ناقص تظل قيمتها الجهوية غير محدّدة. وإليكم مثلاً عليه من قسم «حب لسوان» : فنحن في التفردى أولاً ؛ إذ في يوم من الأيام تطلب أوديت مالا من سوان لكي تذهب دونه إلى بيروت مع آل فيردوران :

لم تكن تقول عنه كلمة، كان متضمناً أن وجودهم في بيروت كان يقضي وجوده [صيغ ماض ناقص وصفية تفردية]. عندئذ، ذلك الجواب المربع الذي كان قد أوقف كل كلمة منه عشيتها دون أن يجروا على أن يأمل في أنه قد يمكن أن ينقل يوماً [صيغة ماض أسبق مُلبس]، كان مبتهجا بأن ينقله إليها، إلخ. [صيغة ماض ناقص ترددية]⁽⁸⁰⁾.

ويقوم تحوّل أكثر فعالية من حيث مبالغته، على العودة إلى الترددي الذي يختم في كتاب «الفتيات المزدهرات» حادثة أشجار هوديمسنييل التي هي حادثة تفردية :

عندما تحولت العربة وأدرت لهم ظهري وكففت عن النظر إليهم، في حين كانت السيدة ده فيلپاريزيس تسألني لماذا كنت أبدو بمظهر الحالم،

• De lui, elle ne disait pas un mot, il était sous-entendu que leur présence excluait la sienne [imparfaits descriptifs singulatifs/singulative descriptive imperfects]. Alors cette terrible réponse dont il avait arrêté chaque mot la veille sans oser espérer qu'elle pourrait servir jamais [plus-que-parfait ambigu/ambiguous pluperfect], il avait la joie de la lui faire porter [imparfait itératif/iterative imperfect].

كنت حزينا كما لو فقدت صديقا لتوي، أو مت أنا بنفسى، أو أنكرت ميتا
أو كفرت بإله [صبيغ ماض ناقص تفردية]. كان لابد من التفكير في
العودة [صبيغة ماض ناقص ملبسة]. كانت السيدة ده فلهالانيس...
تقول لحوزيا أن يسلك بنا طريق باليك القديمة... [صبيغة ماض ناقص
ترددية]»⁽⁸¹⁾.

وبالعكس، فإن التحول الأكثر تباطؤًا، ولكنه ماهر إلى حد خارق في مواصلة
غموضه خلال حوالي عشرين سطرا، هو هذا الانتقال في قسم «حب لسوان» :

لكنها تبين أن عينيه كانتا تظلان محققين في الأشياء التي لم يكن
يعرفها وفي تلك الفترة الماضية من حبهما، الرتيبة واللذينة في ذاكرته لأنها
كانت مبهمة، والتي كانت تمزقها الآن كالجرح تلك الدقيقة في جزيرة بوا،
في ضوء القمر، بعد العشاء عند الأميرة دي لوم. لكنه كان قد تعود أن
يرى الحياة مهمة - وأن يعجب بالاكشافات الغريبة التي يمكن اكتشافها
فيها - بحيث كان يقول لنفسه، وهو يعاني إلى درجة يظن معها أنه قد لا
يمكنه أن يتحمل طويلا مثل هذا الألم : «إن الحياة مدهشة حقا، وتخييء
مفاجآت سارة ؛ والحاصل أن العيب شيء أشيع مما يُظن». فهذه امرأة
كنت أتق بها، ولها مظهر في غاية البساطة والنبل، حتى ولو كانت طائشة،
على كل حال، كانت تبدو عادية وسليمة في أذواقها. أسألها عن وشاية
غير محتملة الوقوع، فيكشف لي القليل مما تعترف لي به أكثر مما كان قد
أمكن أن يحطّر على البال». لكنه لم يكن يستطيع الاكتفاء بهذه
الملاحظات غير المفرضة. كان يحاول أن يقدر قيمة ما كانت قد روت له
تقديرا دقيقا، حتى يعلم هل كان عليه أن يستتج أن هذه الأمور كانت
قد قامت بها غالبا، وأنها قد تقوم بها من جديد. كان يردد على نفسه
هذه الكلمات التي كانت قد قالتها : «كنت أدرك ما كانت تقصده
من ورام ذلك»، «مرتين أو ثلاثا»، «تلك الملحة ا كنت قد سمعتها من
قبل ا»، لكنها لم تكن تعاود الظهور في ذاكرة ستوان مجردة من السلاح،

-
- Quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renfermer un mort ou de méconnaître un dieu [imparfaits singulatifs/singulative imperfects]. Il fallait songer au retour [imparfait ambigu/ambiguous imperfect]. Mme de Villeparisis... disait au cocher de prendre la vieille route de Balbec [imparfait itératif/iterative imperfect].

بل كانت كل منها تمسك بسكين وتصوب إليه به طعنة جديدة. كان يردد هذه الكلمات على نفسه خلال وقت طويل جدا، كمرضى لا يستطيع الامتناع عن أن يحاول، في كل دقيقة، القيام بالحركة التي تؤله» (82).

نتبين أن التحول لا يُكْتَسَبُ حقا، دون لبس ممكن، إلا انطلاقا من عبارة «خلال وقت طويل جدا»، التي تسند إلى صيغة الماضي الناقص («كان يردد هذه الكلمات على نفسه») قيمة ترددية بوضوح، ستكون قيمة التثمة كلها. ويصدد أنتقال من هذا النوع (ولكنه أكثر تفصيلا - أكثر من ست صفحات - وأقل خلوصا والحق يقال، مادام يتضمن أيضا عدة فقرات من تأملات السارد بصيغة الحاضر ومونولوجاً قصيراً للبطل) - وهو أنتقال يفصل ويوصل، في كتاب «السجينة»، بين حكاية يوم پاريزي «مثالي» ورواية يوم واقعي معين من شهر فبراير (83)، يذكر ج. پ. هوستون بحق «تلك التوليفات الشفافة التي تتعدل فيها النغمية باستمرار دون أي تبدل في المفتاح الموسيقي» (84). وقد عرف پروست فعلا كيف يستثمر بدقة تناغمية كبيرة القدرات على التثقل النغمي التي يحتملها التباس صيغة الماضي الناقص الفرنسية، وكأنه أراد أن يحقق ما يشبه معادلا شعريا لتلونية* الدراما الموسيقية «تريستان وإيزولده»، قبل أن يذكره صراحة بصدد قانتوي.

- * Mais elle vit que ses yeux restaient fixés sur les choses qu'il ne savait pas et sur ce passé de leur amour, monotone et doux dans sa mémoire parce qu'il était vague, et que déchirait maintenant comme une blessure cette minute dans l'île du Bois, au clair de lune, après le dîner chez la princesse des Laumes. Mais il avait tellement pris l'habitude de trouver la vie intéressante — d'admirer les curieuses découvertes qu'on peut y faire — que tout en souffrant au point de croire qu'il ne pourrait pas supporter longtemps une pareille douleur, il se disait : «La vie est vraiment étonnante et réserve de belles surprises ; en somme le vice est quelque chose de plus répandu qu'on ne le croit. Voilà une femme en qui j'avais confiance, qui a l'air si simple, si honnête, en tout cas, si même elle était légère, qui semblait bien normale et saine dans ses goûts : sur une dénonciation invraisemblable, je l'interroge, et le peu qu'elle m'avoue révèle bien plus que ce qu'on eût pu soupçonner. «Mais il ne pouvait pas se borner à ces remarques désintéressées. Il cherchait à apprécier exactement la valeur de ce qu'elle lui avait raconté, afin de savoir s'il devait conclure que ces choses, elle les avait faites souvent, qu'elles se renouveleraient. Il se répétait ces mots qu'elle avait dits : «Je voyais bien où elle voulait en venir», «Deux ou trois fois», «Cette blague !», mais ils ne reparaissaient pas désarmés dans la mémoire de Swann, chacun d'eux tenait son couteau et lui en portait un nouveau coup Pendant bien longtemps, comme un malade ne peut s'empêcher d'essayer à toute minute de faire le mouvement qui lui est douloureux, il se redisait ces mots.

• م. ع. - تلوثية (Chromatisme) : في الموسيقى، استعمال النوع المألوف (سلسلة من الأصوات التي تصدر عن نصف نغمات متتابعة) في التأليف الموسيقي.

وتتصور أن كل ذلك لا يمكن أن يكون مجرد نتيجة لطواريء مادية. فحتى لو
وجب علينا أن نحسب حساب الظروف الخارجية (الهام)، فلا شك في أنه يبقى عند
پروست نوع من الرغبة الدفينة - التي ربما لا تكاد تكون واعية، والتي تشتغل في
مثل هذه الصفحات كما سبق أن رأينا في موضع آخر - في تحرير أشكال الزمنية
السردية من وظيفتها الدرامية، وفي تركها تلعب لحسابها الخاص، وفي جعلها موسيقى
(كما يقول بصدد فلويين)⁽⁸⁵⁾.

اللعب مع الزمن وبه

يبقى أن نقول كلمة إجمالية عن مقولة الزمن السردية، من ناحية البنية العامة
لرواية «بحثا...» ومن ناحية مكانة ذلك العمل الأدبي في تطور الأشكال الروائية.
فقد أمكننا أن نلاحظ أكثر من مرة التعاضد الفعلي الوثيق بين شتى الظواهر التي
كنا قد اضطررنا إلى الفصل بينها بقصد العرض. ففي الحكاية التقليدية مثلا، يتخذ
الاسترجاع (الذي هو وجه من وجوه الترتيب) شكل الحكاية الجملة (التي هي وجه
من وجوه المدة، أو السرعة) في أغلب الأحيان؛ ويستفيد الجمل عن طيب نفس من
خدمات الترددي (الذي هو وجه من وجوه التواتر)؛ ويكاد الوصف يكون نُقطيًا
ودواميًا وتردديًا في آن واحد، دون أن يجرم على نفسه أبدا بدايات حركة زمنية - وقد
رأينا كيف كانت هذه النزعة عند پروست من القوة بحيث تعيد إدغام الوصفي في
السردية؛ وتوجد أشكال تواترية من الحذف (كما هو شأن فصول شتاء مارسيل
السياريزية كلها في فترة كوهبري)؛ وليس الاستخدام الترددي وجهًا من وجوه التواتر
فحسب، بل يؤثر أيضا في الترتيب (ما دام يُنظّل تتابع أحداث «متشابهة» وهو
يركّبها) وفي المدة (ما دام يقصي الفترات الفاصلة في الوقت نفسه)؛ ولعلنا نستطيع
توسيع هذه القائمة إلى أبعد حد. ومن ثم لا يمكننا أن نصف الوتيرة الزمنية
لحكاية ما إلا ونحن نعتبر في الوقت نفسه كل العلاقات التي تقيمها الحكاية بين
زمنيتها الخاصة وزمنية القصة التي ترونها تلك الحكاية.

لقد لاحظنا في فصل الترتيب أن المفارقات الزمنية الكبرى لرواية «بحثا...»
تقع كلها في بداية العمل الأدبي، أي في كتاب «من جهة بيت سوان» أساسا،
الذي رأينا فيه الحكاية تنطلق انطلاقا صعبة، مترددة، تقاطعها التآرجحات المستمرة
بين وضع «الذات الوسيطة» التذكري وأوضاع قصصية شتى، مضاعفة أحيانا

«كومبري I» وقسم «كومبري II»، قبل أن تُبرم هذه الحكاية، في قسم «باليك»، نوعا من الاتفاق العام مع التابع الزمني. ولا يمكن أن يفوتنا ربط وجه الترتيب ذاك بوجه جلي جدا من وجوه التواتر هو : هيمنة الترددي في هذا القسم نفسه من النص. فالأقسام السردية الأولية مراحل ترددية أساسا (وهي : «طفولة في كومبري»، «حب لسوان»، «جيلبيرت») تبدو لعقل الذات الوسيطة - ومن طريقه، تبدو للسارد - كأنها كلها لحظات شبه ثابتة يتنكر فيها مرور الزمن يقناع التكرار. وبالطبع، فإن المفارقة الزمنية للتذكريات («الإرادية» أو اللاإرادية) وطابعها السكوني يتفقان في أنهما يصدران معا عن عمل الذاكرة، التي تحتزل المراحل (الترمنية) في فترات (تزامنية) والأحداث في لوحات - وهي فترات ولوحات تنظمها الذاكرة في ترتيب ليس ترتيب الفترات واللوحات، بل ترتيبها هي. ومن ثم فالنشاط الذكري للذات الوسيطة عامل (بل وسيلة، كما أود أن أقول) لتحرير الحكاية من الزمنية القصصية، على الصعيدين المترابطين - صعيدي المفارقة الزمنية البسيطة والتردد الذي هو مفارقة زمنية أكثر تعقيدا. لكن إصلاح الترتيب الزمني وهيمنة التفرد معاً الذي هو إصلاح مرتبط ارتباطا جليا بالزوال التدريجي للمقام الذكري، وبالتالي بتحرر القصة (هذه المرة)، التي تسترد سيطرتها على الحكاية(86) يردنا انطلاقا من قسم «باليك»، وخصوصا من قسم «كيرمانت» إلى طرق أكثر تقليدية في الظاهر، ومن المسوغ تفضيل الـ«خلط» الزمني الخفي لقسم «سوان» على التنظيم الرزين لسلسلة «باليك» - «كيرمانت» - «سدوم». لكن التواءات المدة هي التي ستكون لها الغلبة في هذه الحالة، بما أنها تمارس على زمنية أعيدت إليها حقوقها ومعاييرها ظاهريا نشاطا مشوهاً (حذوف ضخمة، مشاهد هائلة) لم يعد نشاط الذات الوسيطة، بل صار مباشرة نشاط السارد - التواق في آن واحد، وقد نفذ صبره وازداد قلقه، إلى شحن مشاهدته الأخيرة، كما شحن نوح فلنكته، حتى الانفجار، وإلى القفز إلى حل العقدة (لأنه واحد) الذي سيعطيه كينونته وسيضفي الشرعية على خطابه. وهذا يعني أننا نلامس هناك زمنية أخرى، ليست بعد زمنية الحكاية، ولكنها تتحكم فيها في آخر المطاف : إنها زمنية السرد نفسه. وسنجدها مرة أخرى فيما بعد(87).

هذه التداخلات، هذه الالتواءات، هذه التكتيفات الزمنية(88)، يبررها بروسست باستمرار - على الأقل عندما يعي بها (إذ يبدو، مثلا، أنه لم يدرك قط أهمية

الحكاية الترددية عنده) – وفقا لتقاليد قديمة سلفا ولن تموت بموته، تبييرا واقعيًا، بما أنه يستند دوريا إلى هم رواية الأمور كما «عاشت» في حينها، وهم روايتها كما يتم تذكرها بعد فوات الأوان. هكذا تكون المفارقة الزمنية للحكاية مفارقة زمنية للوجود نفسه تارة⁽⁸⁹⁾، ومفارقة زمنية للذكرى التي تخضع لقوانين غير قوانين الزمن تارة أخرى⁽⁹⁰⁾. كذلك، تكون تنويعات الوثيرة من فعل الـ«حياة»⁽⁹¹⁾ تارة، ومن عمل الذاكرة بل من عمل النسيان تارة أخرى⁽⁹²⁾.

وقد تُثنينا هذه التناقضات وهذه المسائرات، لو اقتضى الحال، عن الثقة المفرطة في تلك التسويغات الاستيعادية التي لا يخل بها الفنانون العظام أبداً، وهذا على قدر عبقريتهم بالذات، أي على قدر تقدم ممارستهم على كل نظرية – بما في ذلك نظريتهم هم. ودور المحلل ليس هو الاكتفاء بها؛ كلا! ولا تجاهلها؛ بل هو بالأحرى أن يتبين، بمجرد ما «تُعرى» الطريقة، كيف يشتغل التبرير المُستند إليه في العمل الأدبي وسيطا جماليا. هكذا نود أن نقول على غرار فكتور شكولوفسكي الأول، إن الـ«تأبه»*، عند بروست، مثلا، هو في خدمة الاستعارة وليس العكس؛ وإن أمة* الذات الوسيطة الانتقائي موجود لكي تُفتَح حكاية الطفولة بـ«مأساة النوم»؛ وإن «رتابة» كومبري تصلح لتشغيل السلم الآلي* لصيغ الماضي الناقص الترددية؛ وإن البطل يقيم مرتين في المصححة كي يزود السارد بحذفين جميلين؛ وإن حلوى المادلين الصغيرة تتخذ ذريعة لأمر آخر، وإن بروست نفسه قد قال ذلك بوضوح مرة واحدة على الأقل:

بغض النظر الآن عن القيمة التي أراها في هذه التذكرات اللاواعية التي أوّس عليها، في المجلد الأخير (...) من عملي الأدبي، نظريتي في الفن كلها، واقتصارا مني على مظهر التأليف، أقول إنني لم أبدأ إلى واقعة ما، في مروري من صعيد إلى آخر، وإنما لجأت فقط إلى ما كنت قد وجدته أكثر خلوصا وأكثر قيمة بصفته صلة وصل – وأعني ظاهرة من ظواهر الذاكرة – افتحوا كتاب «ملذكات من ما وراء القبر» أو «مجموعة «بنات النار» لسجيران ده نرفال. وسترون أن الكاتبين العظيمين اللذين يلد لبعضهم أن

* ع.م. – التأبه: التذكر المبهم.

* ع.م. – الأمة: فقد الذاكرة؛ النسيان.

* ع.م. – السلم الآلي أو الرصيف الثقال (horizontal escalator أو trottoir roulant): سلم آلي متحرك صعوداً و هبوطاً على نحو مواصل (وهذه الصفة الأخيرة هي التي استبعت الاستعارة).

يفقروها ويضعفوهما.. ولاسيما الثاني منهما، بتأويل شكلي محض، عرفا تماما
طريقة الانتقال المفاجيء هذه⁽⁹³⁾.

فهل هذا تذکر لإرادي أو أنتشاء بالأبدي أو تأمل في الأبدية ؟ ربما. ولكنه أيضا -
عندما نقتصر على «مظهر التأليف» - صلة وصل قيّمة، وطريقة انتقال. ولنستمع
عرضا، في اعتراف الصانع هذا⁽⁹⁴⁾، بالحسرة الغريبة على الكاتبين «اللذين يلذ
لبعضهم أن يفقروها ويضعفوهما بتأويل شكلي محض». فذلك هجوم غير مباشر على
نفسه، ولكنه مازال لم يبين فيم يفقر التأويل «الشكلي المحض» ويُضعف. بل لقد
أثبت بروسست نفسه العكس وهو يبين بخصوص فلوير مثلا كيف «جدد [استعمال
معين] للماضي المحدد والماضي غير المحدد واسم الفاعل وبعض الضمائر وبعض حروف
الجر رؤيتنا للأمور بالمقدار نفسه الذي جدد به عمانويل كانط، بمقولاته، نظريتي
المعرفة وواقعية العالم الخارجي»⁽⁹⁵⁾. وبعبارة أخرى - وحتى نهدم* قوله بروسست - :
بالمقدار نفسه تقريبا الذي يمكن به الرؤية أيضا أن تكون مسألة أسلوب وتقنية.

إننا نعلم بأي لبس - لا يطاق في الظاهر - يكرس البطل الجروستي
نفسه للبحث عن «غير الزمني» و«الزمن في حالته الخالصة» معا،
ول«عبادته»هما؛ وكيف يريد لنفسه أن يكون، ومعه عمله الأدبي الآتي، «خارج
الزمن» و«داخل الزمن» في آن واحد. ومهما يكن مفتاح هذا اللغز الوجودي، فإننا
ربما نتبين الآن أحسن من ذي قبل كيف يشتغل هذا المطمح المتناقض ويُستمر في
عمل بروسست الأدبي : فما أن الرواية السبروسستية قائمة على تداخلات، والتواءات،
وتكثيفات، فلاشك في أنها - وكما تدعي - رواية للزمن الضائع والمستعاد، ولكنها
أيضا (وربما بكيفية أخفى) رواية للزمن المقهور، المسبي، المفتون، المدمر سرا، بل
المحرّف. فكيف لا نتحدث بصدد هذه الرواية - كما يتحدث مؤلفها بصدد الحلم
(وربما ليس دون قصد ما للمقاربة) - عن «اللعبة الهائلة التي تلعبها مع الزمن»
[وبه]؟⁽⁹⁶⁾

• ع.م - هدم (parodier)، من المدم (parodie).

مواش

- (1) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 151 [Trad. amér. *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: Mc Graw-Hill, 1959), p. 108].

[م. ع. - هناك ترجمات عربية عديدة للكتاب، منها :

• دي سوسير (فردينان)، *دروس في الألسنية العامة*، ترجمة صالح الكرماي ومحمد الشلوش ومحمد عجيبة، تونس - ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1985، 406 ص.

• دي سوسير (فردينان)، *فصول في علم اللغة العام*، ترجمة وادي باسكين وأحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية (د.ت.)، 415 ص.

• دي سوسير (فردينان)، *محاضرات في علم اللسان العام*، ترجمة عبد القادر قيني، مراجعة أحمد حبيبي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1987، 302 ص.]

(2) أي أن الصيغة الرياضية ح/ن/قن تحدد أيضا المطين الأولين، بما أنه من المسلم به أن $n = 1$ في أغلب الأحيان. والحق أن هذه الشبكة لا تأخذ بعين اعتبارها علاقة ممكنة خامسة (لكن لا مثال لها على حدّ علمي)، يُورَى فيها عدة مرات ما وقع عدة مرات أيضا، ولكن عددا مختلفا (أكبر أو أصغر) من المرات: ح ن/ق م.

(3) مع مغفوات أسلوبية، من مثل: «أمس نمت باكرا، أمس نمت في وقت مبكر، أمس استلقيت على السرير باكرا، إلخ.» أو دونها.

(4) سنعود إلى هذه المسألة في الفصل التالي.

(5) بالمعنى الذي سبق (ص. 99 [هـ-117]) أن عرّفنا به الاستخدام السردى.

(6) يتعلق الأمر فعلا بتوليفها مجتمعة، تركيبياً، وليس بربوطة حدوث منها يحل عمل الحدوثات الأخرى كلها، الأمر الذي هو استعمال متتخي للحكاية الفردية:

أروي عن إحدى هذه الوجبات، التي يمكن أن تعطي فكرة عن الوجبات الأخرى.

(P II, 1006/RHII, 289).

(7) كصيغة الفعل الانكليزي «الترددية» أو «التواترية»، أو الماضي الناقص الفرنسي الدال على التكرار. بالتناقص، إذن، مع «تواتري».

(8) ومع ذلك، لنذكر مقال ج.ب. هومستون، الذي سبقت الإشارة إليه، ومقال:

.Wolfgang Raible, «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8, 1971

(10) Garnier, p. 34.

(11) I, chap. 6; I, chap. 7; I, chap. 9; III, chap. 5.

(12) قد نحتاج إلى قدر هائل من الإحصاءات لتحديد هذه النسبة المئوية بدقة؛ لكن من المحتمل ألا تبلغ فيه حصة الترددي - وما لا يقاس - معدل 10%.

(13) PI, 704-723/RHI, 534-548; PII, 58-59/RHI, 755-756; PII, 96-100/RHI, 782-785; PII, 1034-1112/RHII, 308-364; PIII, 9-81/RHII, 383-434; PIII, 623-630/RHII, 820-825.

(14) PII, 438-483/RHI, 1031-1063.

(15) PII, 605/RHII, 6.

دون إشارة إلى التواتر، ولكن بطريقة مبالغ فيها تماما، راجع (PII, 157/RHI, 827): فيينا ذهب سان - لو في طلب راحيل، خطأ ماوسيل «بضع خطوات» أمام الحدائق؛ خلال هذه الدقائق القليلة، «كنت، إذا رفضت رأسي، أرى أحيانا فتيات يطلن من النوافذ».

- (16) PIII, 936-976/RHII, 1052-1083.
 (17) PIII, 1015-1020/RHII, 1113-1117.
 (18) Cf. Houston, p. 39.
 (19) PI, 100-109/RHI, 77-83; PI, 243/RHI, 186-187; PI, 721-723/RHI, 546-548; PI, 596-599/RHI, 453-456; PII, 22-26/RHI, 727-732; PII, 464-467/RHI, 1049-1051.
 (20) Pléiade, p. 1303-1304 [Trad. angl. Cervantes, «The Jealous Extremaduran», in *Exemplary Stories*, Trans. C. A. Jones (Harmondsworth, England: Penguin, 1972), p. 149.

(21) انظر: Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 142.

- (22) PI, 57/RHI, 43; PI, 722/RHI, 547; PII, 22/RHI, 729.
 يوجد ماض بسيط غير ملائم آخر (هو: «إني متأكدة...، قالت عمتي بفتور») في طبعة كلارك وفيري (I, p. 104)، كما في طبعة NRF لعام 1917، لكن الطبعة الأصلية (Grasset, 1913, p. 128) كانت تقدم الصيغة «المصححة»: «disait» [كانت تقول]. ويبدو هذا المتغير كأنه فات كلارك وفيري، اللذين لا يشيران إليه. إن تصحيح 1917 صعب التفسير، لكن مبدأ القراءة الصعبة² يمنحه الأسبقية بسبب لا احتماليته بالذات .

- (23) PI, 608/RHI, 462.
 (24) PI, 185/RHI, 142.

(والتشديد مثنى).

- (25) PIII, 26/RHII, 395.
 وكون هذه «التطابقات» بناءً ذهنيًا، أمر لا يفوت طبعًا بروست، الذي يكتب فيما بعد (PIII, 434/RHII, 82): «كان كل يوم عندي بلدًا مختلفًا»؛ وكتب قبل ذلك بصدد البحر في بالييك: «لم يكن أي من تلك البحار يبقى معنا أبدًا أكثر من يوم. وفي اليوم التالي، كان يوجد بحر آخر يشبه السابق أحيانًا. لكنني لم أر البحر نفسه مرتين قط» (PI, 705/RHI, 534). لكن «مرتين» ربما تعني هنا «مرتين متاليتين».

- (26) PI, 831/RHI, 625-626.
 (27) PI, 110-111/RHI, 84-85.

(28) في نسخة سابقة (Contre Sainte-Beuve, ed. Bernard de Fallois, p. 106-107) – ونلاحظ عَرَضاً أنها نسخة تقع في پاوهز، وبالتالي لا يتأتى فيها اللاتناظر المسببي عن سوق روصينفيل، بل عن درس ألقاه أبو البطل في أول الظهيرة...، ليس إحياءً ذكرى حادث سريديا فحسب؛ بل هو شعيرة محاكاةية تقوم على «ابتعاث المشهد» (أي تكراره) بـ«الدعوة المتعمدة» لهَمَجِيَّين.

- (29) PI, 147/RHI, 113.
 (30) PI, 634/RHI, 482.
 (31) PI, 289/RHI, 221.
 (32) PI, 150/RHI, 115 et PI, 165/RHI, 127.
 (33) PI, 112/RHI, 85.
 (34) PI, 87-88/RHI, 66.
 (35) PI, 72-80/RHI, 55-60.
 (36) PI, 80/RHI, 61.

2 م.ع. – باللاتينية في الأصل (lectio difficilior).

(37) PI, 90-100/RHI, 68-76.

(38) PI, 172/RHI, 132.

(39) تخضع سلسلة أخرى، قريبةً جدًا من جهةٍ أخرى – هي سلسلة هواجس الطموح الأدبي – تخضع لتعديل من الطابع نفسه بعد مجيء الدوقة إلى الكنيسة:

كم بدأ لي عزنا، منذ ذلك اليوم، في زهاتي من جهة كيرمانت – كم بدأ لي عزنا أكثر من أي وقت مضى ألا أكون ذا ميل أدبية (PI, 178/RHI, 137).

(40) PI, 182/RHI, 140.

(41) PI, 172/RHI, 132.

(42) PI, 720/RHI, 545.

(43) PI, 135/RHI, 104.

لا ينبغي للفظه التواوب، ولا لعبارة پروست الخاصة (مرةً نحو ميزنكلين، ومرةً نحو كيرمانت)، لا ينبغي لهما أن توهمانا بتتابع مطرد اطرادا يفترض أن الجبر يكون صحوا في كوميدي يوما من أصل يومين بدقة؛ والواقع أنه يبدو أن الزهات من جهة كيرمانت أكثر ثلثةً (انظر: PI, 133/RHI, 102).

(44) ص. 91.

(45) الواقع أنه تخصيص ذو أطراف ثلاثة (أيام ذات جو صحو/ذات جو متقلب/ذات جو ردي)، لا يستتبع طرفه الثالث أي تمطيط سردى:

لو كان الجبر ردياً منذ الصباح، فإن أبويّ كانا يملكان عن التوبة فلم أكن أخرج من البيت.

(46) إن تأليف قسم «كوميدي»، إذا أهملنا الافتتاحية التذكيرية (PI, 3-9/RHI, 3-7) والانتقال (حلوى المادلين [PI, 43-48/RHI, 33-36])، محكوم بتتابع قسم ترددي (كل مساء [PI, 9-21/RHI, 7-17]) وقسم ترددي (مساء زيارة سوان [PI, 21-43/RHI, 17-33]).

(47) مثل ذلك زيارات أولالي الرئانية، مع خوري كوميدي تارة، ودونه تارة أخرى (PI, 108/RHI, 82).

(48) PI, 173-174/RHI, 132-133.

(49) PI, 150-153/RHI, 115-117.

(50) هنا يوجد نسق معقد آخر من التخصيصات الداخلية، هو الالتقاءات (وعدم الالتقاءات) بسجليريت في الشانزليزيه؛ وهو نسق يتفصل هكذا (PI, 395/RHI, 302):

(1) أيام حضور سجليريت

(2) أيام غيابها:

أ) المعلن عنه:

– من أجل الدروس

– من أجل الخروج

ب) بلا استعداد

ج) بلا استعداد ولكنه متوقع (جو ردي).

(51) PI, 946-947/RHI, 708.

(والتشديد مني).

(52) PI, 133/RHI, 102.

(53) تحديدٌ هو نفسه ترددي، مادام يتكرر كل سنة. ومن ثم فالتعارض ربيع/صيف – وهو تحديد خالص على مستوى سنة واحدة – يصير، إذا شملنا فترة كوميدي كلها، خليطاً من التحديد والتخصيص.

(54)

ليس تنوع الإضاءة بأقل تغييراً لاتجاه المكان (...) من قطع مسافة في رحلة طويلة

(PI, 673/RHI, 511).

(55) PIII, 9/RHII, 383; PIII, 82/RHII, 434; PIII, 116/RHII, 459.

(56) PI, 911/RHI, 682.

لعل أتردد بالمقابل في ضمان أن الحوادث الثلاث التي توضح تمثيلاً «تقدم» مارسيل مع جيلبرت («ذات يوم»، منح كريمة من العقيق؛ «مرة أخرى»، منح كرامة بقلم بيركوط؛ «ذات يوم أيضاً»: يمكنك أن تناديني «جيلبرت» ، [PI, 402-403/RHI, 307-308] هي كذلك، لأن هذه «الأمثلة» الثلاثة ربما تستوفي السلسلة، كالمراحل الثلاث» في تقدم النسيان بعد وفاة ألييرين (PIII, 559-623/RHII, 820-774). الأمر الذي يترد إلى تفردى ترجيحي.

(57) PI, 179/RHI, 138.

(58) PIII, 54-55/RHII, 415-416.

(59) Houston, p. 38.

(60) «بعد بضع سنوات» (PI, 159/RHI, 122).

(61) «الآن، كل مساء...» (PI, 234/RHI, 180)؛ «ما كان ثابتاً الآن» (PI, 235/RHI, 180)؛ «كان لها [لغيره] الآن غذاء وكان سيتمكن سوان أن يأخذ في القلق كل يوم...» (PI, 283/RHI, 217)؛ «أبوا جيلبرت، اللذان طالما كانا قد منعنا من رؤيتها، الآن..» (PI, 503/RHI, 385)؛ «الآن، عندما كنت ملزماً بأن أراسل جيلبرت...» (PI, 633/RHI, 481). ولتعهد إلى الحاسوب في إكمال هذه القائمة فيما يخص مجموع رواية «بخطا...»؛ وإليكم منها مرة أخرى ثلاثة حلوثات قريبة جداً: «كان الليل يقبل سلفاً الآن عندما كنت أهدل بجمرة الفندق... عربة القطار التي كنا نصعد إليها مع ألييرين...» (PII, 1036/RHII, 310)؛ «كان السيد ده شارلوس يُعدّ الآن، منذ عدة شهور، في عداد المترددين على...» (PII, 1037/RHII, 310)؛ «الآن، كان يُعتبر، بسبب ذلك العيب الذي لا يُفطنُ إليه، أكثر ذكاء من الآخرين» (PII, 1041/RHII, 313).

(62) PI, 538/RHI, 410-411.

(63) PII, 468-469/RHI, 1052-1053.

(64) PI, 72-75/RHI, 55-57.

(65) Robert Vigneron, «Structure de *Swann*: prétentions et défaillances», *Modern Philology*, November, 1946, p. 127.

(66) PI, 397-399/RHI, 303-305.

(67) يمكننا أيضاً، والحق يقال، أن نتردد أمام «كما نعود إلى الشانزليزه»، التي لا تختزل بسهولة في صيغة ماض ناقص تعاصري، مادامت الأحداث التي قد توأمتها لاحقاً لها بعض اللحاق («سألت السيدة العجوز عن الساعة، إلخ»). لكن عدوى السياق قد تكون كافية لتفسير حضورها.

(68) أو ربما غيره: يكتب كلارك وفيري، استناداً إلى رسالة عام 1919:

ومن لم يند أن پروست لم يشرف على طبعة كتاب «سوان» الجديدة الصادرة عام 1917

(PI, XXI)

لكن هذا الشك لا ينزع كل سلطة عن التصحيح، الذي يتناه كلارك وفيري نفسها من جهة أخرى. ومع ذلك، لا يمكن أن يكون پروست بعيداً كل البعد عن متغيرات عام 1917: إذ لا بُد من أن يكون هو الذي أمر بالتصحیحات التي نقلت كوهيوي، لأسباب نعلمها، من بوس إلى شامباني.

(69) Vigneron, *Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait*, *Modern Philology*, 45 (February 1948), 185-207.

(70) Vigneron, «Structure de Swann: Balzac, Wagner et Proust», *French Review*, 19 (May 1946), 384.

(71) PIII, 161/RHII, 491. Cf. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 274 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 182]:

ولم يبد قسمٌ ما من مطولاته [مطولات بلزوك] الكبرى، مرتبطاً فيها بنحوٍ إلا بعد فوات الأوان. لا أهمية لذلك. فـ«سحر» هذه الآلام» قطعة موسيقية كتبها وشارت فأكثر قبل أن يتكرر في تأليف لويجا «باروسقال» التي أدخلها فيها بعد ذلك. لكن الإضافات التي أضافها بلزوك هذه الأشياء الجميلة المجلوبة، العلاقات الجديدة التي تبنينا عقبرته فجأة بين أقسام عمله الفني المنفصلة والتي ينضم بعضها للبعض الآخر فصحا وقد لا يمكنها بعد ذلك أن تنفصل، أليست من أجل حلوسه؟

(72) *Jean Santeuil*, Pléiade, 250-252 [Trad. amér. *Jean Santeuil*, trans. J. M. Hopkins, pp. 49-52]; *Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, p. 111 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, pp. 75-76].

(73) أما الفقرة الثالثة فتتضمن مثل هذه الإشارة: «اليوم الأول من هذه الأيام..» (التي نعتها فينيوغون بأنها «وصِّل شاق»، ولكنها عادية عند بروست: كما هو الشأن مثلاً في نزل ضونصير (PII, 98/RHI, 784)، حيث يضيف «اليوم الأول» توضيحاً تمثيلاً تفردياً إلى بداية لوحة ترددية). لكن هذه الإشارة لا يمكن أن تصلح استعادياً للفقرة الثانية، التي لا تقوم إلا بمفاقمة عدم تحدها عن طريق التقابل

(74) PII, 1037-1040/RHII, 310-312.

(75) PI, 808-822/RHI, 609-619.

(76) Houston, pp. 35-36.

(77) PIII, 82-83/RHII, 434-435.

(78) هذا ما يسميه بيتر فونطاني بالمباغحة:

عسَّ نترج به الانتقالات المألوفة بين أقسام حوار، أو قبل خطاب مباشر، من أجل جعل عرضه أكثر حيوية وأهمية.

(*Les figures du discours* [1821-1827; Paris, Flammarion, 1968], p. 342-343)

(79) PIII, 37/RHII, 403.

يتهي القسم التفردى المنزج هنا، يتهي فيما بعد (PIII, 43/RHII, 408) بحوار مباغت جديد.

(80) P^r, 301/RHI, 231.

(81) PI, 719/RHI, 545.

(82) PI, 366-367/RHI, 281.

(83) PIII, 81-88/RHII, 434-438.

(84) Houston, p. 37.

(85) هذه التبدلات في الوثيرة عند [بلزوك] طابع فعال أو وثائقي. ولطوبير أول رؤى يخلصها من تغفل

الأحداثيات وتحت التاريخ وهو أول من يحملها موسيقى

(*Essais et articles*, Pléiade, p. 595 [trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust: A Selection*, p. 235]).

(86) ييلو، فعلاً، كأن الحكاية، المأخوذة بين ماترويه (أي القصة) وما يروها (أي السرد، الذي توجهه الذاكرة هنا)، لم يكن لها من اختيار آخر إلا بين هيمنة الأولى (وتلك هي الحكاية الكلاسيكية) وهيمنة الثاني (وتلك هي الحكاية الحديثة، التي تبدأ مع بروست)؛ لكننا سنمحص هذه القطة في فصل الصوت.

(87) الفصل ٧. يمكن التشكي من هذا التقسيم لمسائل الزمنية السردية، لكن أي توزيع آخر قد تكون نتيجته التقليل من أهمية المقام السردى ومن خصوصيته. فلا اختيار، في شأن «التأليف»، إلا بين مساويء.

(88) هذه المصطلحات الثلاثة تدل هنا طبعا على أنواع «التشويه» الزمني الثلاثة الكبرى، تبعا لكونها تصيب الترتيب أو المدة أو التواتر. فالاستخدام الترددي يكثف عدة أحداث في حكاية واحدة؛ والتأويب مشاهد/حلوف يلوي المدة؛ ولنتذكر أخيرا بأن هروست نفسه قد أطلق اسم «تداخلات» على المفارقات الزمنية التي كان معجبا بها عند بلزالك:

توضيح تداخل الأزمنة عند بلزالك... (رواية «الدوقة ده لاجهي»، أنصومة «سارانتين») كما في التربة التي تتأرجح فيها حم المصور المختلفة.
 (Contre Sainte-Beuve, Pléiade, p. 289 [trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 180]).

(89) لأننا غالبا ما نجد في [موسم] يوما شاردا من موسم آخر، يمينا فيه... وهو يقحم على نحو معظم أو متأخر على الزمن الصحيح، هذه الورقة المقطعة من فصل آخر في روزنامة السعادة التي هي روزنامة متداخلة.

(PI, 386-387/RHI, 295) ;

هكذا تتراكب مختلف مراحل حياتنا فيما بينها.

(PI, 626/RHI, 476) ;

حياتنا غير مالية بالتسلسل الزمني، وتداخل كثير من المفارقات الزمنية في تولي الأيام.

(PI, 642/RHI, 488).

(90) عادة ما لا تقدم لنا ذاكرتنا ذكرياتنا حسب تسلسلها الزمني، بل تقدمها انمكاسا ترتيب الأقسام فيه مقلوب.

(PI, 578/RHI, 440).

(91) ليست الأيام متساوية في حياتنا. ولمسور الأيام، فإن الطابع المصيبة بعض الشيء، كما كانت عليه طبيعتي، تنور - كالمسارات - على «سرعات» مختلفة. فهناك أيام وعرة وشاقة يقضي المرء وقتا لا متناهيا في تسلقها وأيام منحولة يسهل عليه هبوطها بسرعة وهو يمشي.

(PI, 390-391/RHI, 298);

الوقت الذي تنور عليه كل يوم وقت مطاط؛ فالعواطف التي تحس بها تمدد، وتلك التي لثهما الغير تخلصه، والمادة تملأ.

(PI, 612/RHI, 465).

(92) لا يقصر التسليح عن تعديل مفهوم الزمن تعديلا عميقا. فهناك أخطاء بصرية في الزمان كما في المكان... وهذا النسيان لكثير من الأشياء... كان تداخله - الجزأ غير المراد وسط ذاكرتي... - هو الذي يسهل إحساسي بالمسافات الزمنية، الضيقة هناك، والممتدة هنا، وهكذا فيجعلني أظن نفسي تارة أكثر بعدا عن الأشياء، وتارة أكثر قربا إليها مما كنت عليه في الواقع.

(PIII, 593-594/RHIII, 799-800).

ويتعلق الأمر في كل هذا بالزمن كما هو معيش، أو متذكر «ذاتيا»، مع «الأوهام البصرية التي تُصنع منها رؤيتنا الأولى» (PI, 838)، والتي يود هروست أن يكون ترجمانها الأمين كما يلمستور. لكننا نراه أيضا يور حلوفه، مثلا، بهم تحسيس القارئ بمرور الزمن تسرقه منا «الحياة» عادة، ولا نملك عنه إلا معرفة تزودنا بها الكتب:

نعلم نظريا أن الأرض تدور، ولكننا لا نبين ذلك في الواقع. فالأرض التي نمشي فيها تبدو كأنها لا تتحرك فتمشي في هدوء. وليس على ذلك الزمن في الحياة. ولكي يحس الروايلون بمرور فإبهم يضطرون إلى تسريع ضربات الإبرة بيجون، وبذلك يجعلون القارئ يقطع عشو سنين بل ثلاثين سنة في دقيقتين.
 (PI, 482/RHI, 369).

- وتبيّن أن التبرير الواقعي يتكيف مع الذاتية ومع الموضوعية العلمية على حد سواء : فخارة أشوه الأمور لأظهرها كما عيشت في الهمم، وتارة أشوهها لأظهرها كما هي عليه في الواقع، وكما يخفيها عنا المعيش.
- (93) *Essais et articles, Pléiade*, p. 599 [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust : A Selection*, p. 239].
- (94) إن فاكتر هو الذي يتحدث بروسست في شأنه عن «بهجة الصانع» (PIII, 161/RHII, 491).
- (95) *Essais et articles, Pléiade*, p. 586 [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust : A Selection*, p. 224].
- (96) PIII, 912/RHII, 1032.
- لنلح عَرَضاً على حرفي الجر (مع والباء) اللذين يقيدان هنا لفظة لعب : إنه ليس لَعبٌ منه فحسب، بل أيضاً لَعبٌ به، أي اتخذه لعبة. ولكنها لعبة «مائلة»، أي خطيرة أيضاً*.

م.ع. - نظراً لأن هذا التحليل قائم على خصائص اللغة الأجنبية (سواء الفرنسية أم الأمريكية)، فإننا استبدلنا به تحليلاً قائماً على خصائص العربية مع احتفاظ تام بمضمون الهامش. ونقدم هنا نصي الأصل والترجمة الأمريكية على سبيل الاستئناس :

- Insistons au passage sur le verbe employé ici : «faire (et non : jouer) un jeu avec le Temps», ce n'est pas seulement jouer avec lui, c'est aussi en faire un jeu. Mais un jeu «formidable». C'est-à-dire, aussi, dangereux.
- In passing let us emphasize the verb used here : «create (and not : play) a game with Time» is not only to play with Time, it is also to make a game of it. But a «formidable» game. In other words, also a dangerous one.

IV . الصيغة

صيغ الحكاية

إذا كانت مقولة الزمن النحوية تنطبق بداهة على مدة الخطاب السردى، فيمكن مقولة الصيغة النحوية أن تبدو هنا غير ملائمة قليلا : فما دامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن تمنٍّ أو ذكر شرط، إلخ، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي «نقل» وقائع (واقعية أو خيالية)، فإن صيغتها الوحيدة، أو المميّزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية - ومن ثم يكون كل شيء قد قيل عن هذا الموضوع، إلا إذا وُسِّعت الاستعارة اللغوية أكثر مما ينبغي.

ويمكن الرد على هذا الاعتراض، دون إنكار التوسيع (وبالتالي التحريف) الاستعاري، بأن ليس هناك فرق بين الإثبات والأمر والتمني، إلخ. فحسب، بل هناك أيضا فروق في درجة الإثبات ؛ وبأن هذه الفروق عادة ما تُعبّر عنها تنوعات صيغية هي : الصيغة المصدرية وصيغة نصب الفعل في الخطاب غير المباشر في اللاتينية، أو الصيغة الشرطية الدالة على الخبر غير المؤكد في الفرنسية. وهذه الوظيفة هي التي يفكر فيها قاموس «ليتريه» طبعا وهو يحدد المعنى النحوي لمادة *mode* [صيغة] :

اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي يُنظر بها إلى الوجود أو العمل.

وهذا التعريف الملائم لا غنى لنا عنه البتة هنا. فالمرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يُروى، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك ؛ وهذه القدرة، وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية التي نحن بصدددها : إن للـ«تمثيل»، بل للخبر، السردى درجاته ؛ فالحكاية يمكنها أن تزود القارئ بما قل أو جل من التفاصيل، وبما قل أو جل من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة (حسب استعارة مكانية شائعة ومناسبة، على ألا تُفهم حرفيا) بعيدة أو قريبة مما ترويه ؛ ويمكنها

أيضا أن تختار تنظيم الخبر الذي تبلغه، ليس بعد ذلك النوع من الفرز المنتظم، بل حسب القدرات المعرفية عند هذا الطرف المشارك أو ذاك في القصة (شخصية أو مجموعة شخصيات)، والذي ستبنى الحكاية أو ستظاهر بتبني ما يُسمى عادةً بـ«رؤيت»ه أو «وجهة نظر»ه ؛ وعندها تبدو الحكاية متخذة، حُيال القصة، هذا المنظور (حتى نواصل الاستعارة المكانية) أو ذاك. والـ«مسافة» والـ«منظور»، كما سُميا وحُددا مؤقتا، هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة - مثلما أن الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقف، تدقيقا، على المسافة التي تفصلني عنها، وتوسيعا، على موقعي من عائق جزئي ما يحجبها كثيرا أو قليلا.

المسافة

يبدو أن أول من كان قد تناول هذه المسألة هو أفلاطون في الكتاب الثالث من «الجمهورية»⁽¹⁾. فمن المعلوم أن أفلاطون يعارض فيه بين صيغتين سرديتين، تبعا لكون الشاعر «نفسه هو المتكلم، ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره» (وهذا ما يسميه أفلاطون حكاية خالصة)⁽²⁾، أو لكون الشاعر، على العكس، «يبدل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم»، بل شخصية ما، إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها (وهذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تقليدا، أو محاكاة). ولكي يبرز أفلاطون هذا الفرق إبرازا واضحا، يذهب إلى حد إعادة كتابة نهاية المشهد بين خروميسس والآخائيين في شكل قصة، بعد أن كان هوميروس قد تناولها في شكل محاكاة، أي في شكل أقوال مباشرة على غرار المسرحية. فصار المشهد الحوارى المباشر حكاية يتوسط فيها السارد، وتذوب فيها «ردود» الشخصيات وتتكثف في شكل خطاب غير مباشر. لا مباشرة وتكثف - سنعتز ثانية فيما بعد على هاتين السمتين المميزتين للـ«حكاية الخالصة»، في مقابل التمثيل «المحاكائي» المقتبس من المسرح. وهذه المصطلحات، المتبناة مؤقتا، ستعتبر الـ«حكاية الخالصة» أبعد مسافة من الـ«تقليد»: فهي تقول أقل منه، وبطريقة أكثر وساطة.

ونحن نعرف كيف انبعث هذا التعارض - الذي حيدّه أرسطو قليلا (لما جعل الحكاية الخالصة والتمثيل المباشر ضريين من المحاكاة)⁽³⁾، وأهملته (لذلك السبب

* Η πολιτεια η περι της διχης.

بالذات؟) التقاليد الكلاسيكية (قليلة الاهتمام على أي حال بمسائل الخطاب السردية) - نحن نعرف كيف انبعث بغتة في نظرية الرواية، في الولايات المتحدة وإنجلترا، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع هنري جيمس وتلامذته، تحت مصطلحي *showing* (العرض) ≠ *telling* (القول) اللذين يكادان لا يُنقلان، واللذين سرعان ما صاروا في العرف المعياري الأنكلوسكسوني أهورمزدا الجماليات الروائية وأهرمانها⁽⁴⁾. فمن وجهة النظر المعيارية هذه، انتقد واين بوث ذلك التقييم الأرسطي - المحدث للمحاكات انتقادا قاطعا في كتابه «بلاغة التخيل»⁽⁵⁾. ومن وجهة نظرنا، التي هي تحليلية تماما، يجب أن نضيف (وهو ما لا يفوت مناقشة بوث أن تُظهره عرضاً من جهة أخرى) أن فكرة العرض (*showing*) بالذات، كفكرة التقليد أو التمثيل السردية، (بل وأكثر، بسبب طابعها البصري الساذج) وهمية تماما : فعلى عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن أي حكاية أن «تعرض» أو «تقلد» القصة التي ترويها. إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة «حية»، فتعطي بذلك إلى حد ما إيهاما بمحاكاة هي المحاكاة السردية الوحيدة، لسبب وحيد وكاف هو أن السرد، الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية، وأن اللغة تدل دون أن تقلد.

وذلك طبعا ما لم يكن الموضوع المدلول عليه (المسرد) لغة هو نفسه. وقد أمكننا أن نلاحظ منذ قليل، عند تذكيرنا بالتعريف الأفلاطوني للمحاكاة (يمكن الشاعر أن يتفوه بخطاب كأني شخص آخر)، هذا الشرط الحشوي ظاهريا : «إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها». ولكن ماذا يحدث عندما يتعلق الأمر بشيء آخر : لا بأقوال، بل بأحداث وأفعال خرساء ؟ كيف تشتغل المحاكاة في هذه الحالة، وكيف سيحملنا السارد «على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم» ؟ (لا أقول الشاعر أو المؤلف : فإن تكون الحكاية قد اضطلع بها هوميروس أو عوليس أمر لا يقوم إلا بنقل المسألة من موضع إلى آخر). وكيف نجعل الموضوع السردية «يروى عن نفسه بنفسه» (كما يريد بيرسي لوبوك بالضبط) دون أن يضطر أحد إلى الحديث بالنيابة عنه ؟ هذا السؤال يتحفظ أفلاطون كثيرا في الإجابة عليه، بل في طرحه، وكأن ممارسته لإعادة الكتابة لا تنصب إلا على الأقوال، ولا تعارض إلا حوارا بالأسلوب

م.أ. - في البداية الزرادشتية أن أهورمزدا مبدأ الخير، وأهرمان مبدأ الشر؛ الأول خلق العالم ويحكمه، بينما الثاني يسمى في إفساد عمل الأول الخير.

غير المباشر مع حوار بالأسلوب المباشر، بصفته قصة تتعارض مع محاكاة. والحقيقة أن المحاكاة بالكلمة لا يمكنها أن تكون إلا محاكاة للكلمة. أما ما سوى ذلك، فليس لدينا ولا يمكن أن يكون لدينا إلا درجات في القصة. ولذلك يجب علينا أن نميز هنا بين حكاية الأحداث و«حكاية الأقوال».

حكاية الأحداث

لا يتضمن الـ«تقليد» السهومي الذي يقترح علينا أفلاطون ترجمة له إلى «حكاية خالصة»، لا يتضمن إلا قسماً قصيراً غير حوارى. فإليكوه أولاً في نسخته الأصلية : ١٠

قال، فذعر الشيخ من صوته، وامتلأ أمره، ومضى صامتاً، بمحاذاة الرملة حيث البحر صاخب، وعندما خلا الشيخ لنفسه، تضرع بحماسة إلى المولى أفولون، ابن ليتو ذات الشعر الجميل⁽⁶⁾.

وإليكوه الآن كما أعاد أفلاطون كتابته :

لما سمع الشيخ تلك التهديدات خاف فمضى صامتاً ؛ ولكنه ما إن خرج من المعسكر، حتى رفع تضرعات حارة إلى أفولون⁽⁷⁾.

ولا شك في أن أبرز اختلاف هو الاختلاف في الطول (18 كلمة مقابل 30 في النصين الإغريقيين، و26 مقابل 45 في الترجمتين العربيتين). وقد حصل أفلاطون على هذا التكتيف بمحذفه لأخبار نافلة («قال»، «امتثل لأمره»، «ابن ليتو»)، ولكن أيضاً بمحذفه لإشارات ظرفية و«مثيرة» هي : «ذات الشعر الجميل»، وخصوصاً «بمحاذاة الرملة حيث البحر صاخب». فهذه الرملة حيث البحر صاخب، التي تلبو في القصة جزئية تافهة وظيفتها، هي نموذج جيد لما يسميه رولان بارط أثر الواقع⁽⁸⁾، وذلك بالرغم من الطابع المقولب للعبارة (التي وردت مرارا وتكرارا في ملحمتي «الإلياذة» و«الأوديسه»)، وبغض النظر عن الاختلافات الهائلة في الكتابة بين الملحمة السهومية والرواية الواقعية. فـ«الرملة الصاخبة» لا تصلح إلا لإفهامنا أن الحكاية تذكرها مجرد أنها موجودة، وأن السارد، الذي يتخلى عن وظيفته التي هي

اختيار الحكاية وتوجيهها، يخضع لسيطرة الـ«واقِع» ولسيطرة حضور ما هو موجود وما يقتضي أن «يُعرض». وما أنها جزئية تافهة وعارضة، فإنها الوسيط الممتاز للوهم المرجعي، وبالتالي للأثر المحاكاتي : إنها موج بمحاكاة. لذلك يحذفها أفلاطون من ترجمته - بيد لا تحطى الصواب - لأنها تتنافى مع الحكاية الخالصة.

غير أن حكاية الأحداث، مهما كانت صيغتها، هي حكاية دوماً، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يُفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاة أبداً أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأى إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي. فمن المسلم به، مثلاً، أن النص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما نصاً محاكاتياً كثيراً، وأن يتلقاه قارئ آخر وصفاً «معبراً» قليلاً. ويلعب التطور التاريخي هنا دوراً حاسماً، إذ من المحتمل أن يكون جمهور الكلاسيات، الذي كان حساساً جداً للـ«تصوير» السراسيني، قد وجد من المحاكاة في الكتابة السردية لسأونوريه دورفي أو فرانسوا فينيلون أكثر مما نجد نحن فيها ؛ ولكن لاشك في أنه لم يجد الأوصاف الغنية جداً والمفصلة جداً في الرواية الطبيعية إلا تكاثراً مبهماً و«ركاماً غامضاً»، وبذلك غابت عنه الوظيفة المحاكاتية لتلك الأوصاف. فعلياً أن نأخذ بعين الاعتبار تلك العلاقة المتغيرة بتغير الأفراد والجماعات والعصور، والتي ليست بالتالي حكراً على النص السردى وحده.

ويبدو لي أن العوامل المحاكاتية النصية المحضنة ترتد إلى ذبذبات المعطين المتضمنين سلفاً في ملاحظات أفلاطون ألا وهما : كمية الخبر السردى (حكاية أكثر تطوراً أو أكثر تفصيلاً) وغياب الخبر، أي السارد (أو حضوره الأدنى). فلا يمكن الـ«عرض» أن يكون غير طريقة في القص، وتقوم هذه الطريقة على قول أكثر ما يمكن، وعلى قول هذا الـ«أكثر» بأقل ما يمكن في آن واحد : إنها «التظاهر، كما يقول أفلاطون، بأن الشاعر ليس هو من يتكلم» - أي إن شاء أن السارد هو من يقص. الأمر الذي يتأتى عنه هذان الميدان الرئيسيان للعرض (showing) ألا وهما : هيمنة المشهد (حكاية مفصلة) عند هنري جيمس وشفافية السارد (الكاذبة) عند كوستاف فلوير (مثال مقبول : أقصوصة «القتلة» أو أقصوصة «تلال كفيلة بيضاء»* لـإرنست همنغواي). وهما ميدان رئيسيان، وخصوصاً ميدان متحدان : فالتظاهر بالعرض، معناه التظاهر بالصمت. ومن ثم سنضطر في النهاية إلى الدلالة

* «Hills Like White Elephants».

على التعارض بين المحاكاتي والقصصي بصيغة رياضية مثل : خبير + مخبر = ج، والتي تعني أن بين كمية الخبر وحضور المخبر علاقة عكسية، إذ المحاكاة تتحدد بمد أقصى من الخبر وحد أدنى من المخبر، والقصة تتحدد بعكس تلك العلاقة.

وهذا التعريف، كما نرى على الفور، يميلنا من جهة على تحديد زمني - هو : السرعة السردية - مادام من المسلم به أن كمية الخبر هي، عموماً، في علاقة عكسية مع سرعة الحكاية ؛ ويميلنا من جهة أخرى على وجه من وجوه الصوت - هو : درجة حضور المقام السردى. فما الصيغة هنا إلا نتيجة سمات لا تنتمي إليها خصيصاً، ومن ثم ليس لنا أن نركز عليها - مع حفظ الحق في الإشارة فوراً إلى أن رواية «بمخا عن الزمن الضائع» تشكل بمفردها مفارقة - أو تفنيدياً - لا يستوعبها البتة الـ«معياري» المحاكاتي الذي أبرزنا صيغته الرياضية الضمنية منذ حين. فالحكاية الجروسستية (كما رأينا في الفصل الثاني) تكاد تقوم، من جهة، على «مشاهد» (تفردية أو ترددية) حصراً، أي على شكل سردي هو الأغنى خبراً، وبالتالي هو الأكثر «محاكاة» ؛ لكن حضور السارد فيها، من جهة أخرى، كما سنرى عن كثب في الفصل التالي (ولكن كما تكفي القراءة الأكثر براءة لتأكيد بداهته)، ثابت، وذو كثافة مناقضة تماماً للقاعدة «الفيلووفية». إنه حضور السارد مصدراً وضامناً ومنظماً للحكاية، محللاً ومعلقاً، صاحب أسلوب («كاتباً»، في لغة مارسيل مولر)، وخاصة - كما نعلم كثيراً - منتج «استعارات». ومن ثم قد يكون بروسست - كسبلازك، كسديكنز، كفيدور ميخايلوفيتش دوستوفسكي، ولكن بكيفية أكثر تميزاً، وبالتالي أكثر مفارقة - في أقصى حد للعرض وفي أقصى حد للقول (بل أبعد قليلاً من ذلك، في هذا الخطاب الذي هو من التحرر من كل اهتمام بقص قصة، بحيث ربما قد ينبغي تسميته ببساطة، في اللغة نفسها، تكلماً [talking]) في الوقت نفسه. ومع أن هذا كله مشهور، فإنه يستحيل إثباته دون تحليل شامل للنص. وسأكتفي هنا، على سبيل التوضيح، بالاستناد مرة أخرى إلى مشهد النوم في كومبري، والذي سبق الاستشهاد به في الفصل الأول⁽⁹⁾. فلا شيء أشد كثافة من هذه الرؤية للأب، «الكبير، الذي يرتدي بذلة ليلة نابغية ويتعمم بعمامة من كشمير الهند البنفسجي والوردي»، وفي يده شمعدان صغير ينعكس نوره انعكاساً خارقاً على سور الدرج، ولا من التحيب الذي يكظمه الطفل طويلاً، لينفجر عندما يكون منفرداً مرة أخرى مع أمه. لكن في الوقت نفسه لم يعد أي شيء موسطاً ومؤكداً

صراحة بصفته ذكرى، وذكرى قديمة جدا وحديثة جدا في آن واحد، قابلة لأن تدرك من جديد بعد سنوات من النسيان وبعد أن «ازدادت الحياة صمتا» من حوالي سارد على عتبة الموت. لن نقول إن هذا السارد هنا يدع القصة تقص نفسها، ولن نقول أيضا إنه يقصها دون أن يهم بالخضوع لها : فليست القصة هي المقصودة، بل «صورتها»ها، أثرها في ذاكرة. لكن هذا الأثر، المتأخر جدا، والبعيد جدا، وغير المباشر جدا، هو الحضور نفسه أيضا. وفي هذه الكثافة الموسطة مفارقة ؛ وهي طبعا ليست مفارقة إلا بمعايير النظرية المحاكاتية : فهي خرق حاسم ورفض مطلق - وفعلي - للتعاضد العريق بين القصة والمحاكاة.

إننا نعرف أن أنصار الرواية المحاكاتية ما بعد السجيمسيين يرون (ويروى جيمس نفسه) أن أفضل شكل سردي هو ما يسميه نورمان فريدمان بـ«القصة التي تقصها شخصية، ولكن بضمير الغائب» (وهي عبارة غير موقفة تدل طبعا على الحكاية التي يبرها ويقصها سارد ليس من الشخصيات ولكنه يتبنى وجهة نظر إحداها). وهكذا - يردف فريدمان الذي يلخص كلام لوبوك - فإن «القارئ يدرك العمل الذي يرشحه* وعي شخصية من الشخصيات، ولكنه يدركه مباشرة كما يؤثر في ذلك الوعي، متحاشيا بذلك تلك المسافة التي يوجبها السرد الاستعادي بضمير المتكلم»⁽¹⁰⁾. ونعلم أن رواية «بمحا عن الزمن الضائع» - وهي سرد استعادي مضاعف، وأحيانا مثلث - لا تتحاشى تلك المسافة ؛ بل تصونها وترعاها. لكن معجزة الحكاية السردية (كمعجزة سيرة جان - جاك روسو الذاتية «اعترافات»*)، التي علينا أن نقرها منها هنا أيضا، هي أن هذه المسافة الزمنية بين القصة والمقام السردى لا تستتبع أي مسافة صيغية بين القصة والحكاية، أي أنها لا تستتبع أي نقص أو أي إضعاف للإيهام المحاكاتي. فهي وساطة قصوى ومباشرة قصوى في آن واحد. ولعل ذلك يرمز إليه أيضا بنشوة التذكر.

حكاية الأقوال

إذا لم يكن الـ«تقليد» اللفظي لأحداث غير لفظية سوى طوبى أو وهم، فإنه يمكن «حكاية الأقوال» أن تبدو، على النقيض من ذلك، محكوما عليها قبليا بذلك

* ع.م. - يوشع (filter)، أي يصفى ويختار، وبالتالي يمرر العمل (أو سير الأحداث) من خلال وعيه إلى الآخرين كالمصفاة.

* Confessions.

التقليد المطلق الذي يثبت سقراط لقراطيلوس أنه لو نظّم إبداع الكلمات حقاً،
لجعل اللغة تضعيفاً للعالم :

قد يكون كل شيء مضاعفاً، فلا يستطيع المرء أن يتبين الشيء من

الاسم (11).

فعندما يصرح مارسيل لأمه، في الصفحة الأخيرة من كتاب «سدوم وعامورة»،
قائلاً : «لا بد لي من أن أتزوج ألبيرتين»، لا يوجد من فرق آخر بين المنطوق
الحاضر في النص والجملة التي يخمن أن البطل تفوه بها غير الفروق التي تنجم عن
المرور من الشفوي إلى المكتوب. إن السارد لا يروي جملة البطل ؛ بل لا نكاد
نستطيع القول إنه يقلدها : إنه ينسخها ثانية، وبهذا المعنى لا يمكن الحديث هنا عن
الحكاية.

لكن ذلك بالضبط هو ما يفعله أفلاطون عندما يتصور ما سيصيرُه الحوار
بين خروسييس وأكامنون لو نقله هوميروس «كما لو كان دوماً هوميروس، وليس كما
لو كان خروسييس وأكامنون»، مادام يضيف هنا بالذات : «قد لا يعود هنا
تقليد، بل حكاية خالصة». وتجدر العودة مرة أخرى إلى إعادة الكتابة الغريبة تلك،
حتى ولو أن الترجمة تغفل بعض التوينات. ولنكتف بمقطع واحد، مؤلف من جواب
أكامنون على توسلات خروسييس. فإليك ما كانه هذا الخطاب في ملحمة
«الإلياذة» :

حذار، أيها الشيخ، من أن ألقاك بعد الآن قرب السفن المفرغة، سواء
متسكعاً اليوم أم راجعاً غداً. وإلا فلن تنفعلك عصاك ولا حتى حلية الله.
أما تلك التي تبغي، فلن أردّها إليك إلا بعد أن يدركها الهرم في قصرى،
بأرّكس، بعيداً عن وطنها، تغدو وتروح أمام نولها وتهرع إلى سريري كلما
ناديتها. اذهب، ولا تزعجني بعد الآن، إذا شئت أن تمضي من غير
أذى (12).

وإليك الآن ما صارُه عند أفلاطون :

امتعض أكامنون وأمره بأن ينصرف حالاً ولا يعود ؛ لأن صولجانَه
وعصيات الله لن ينجياه في شيء ؛ ثم أضاف أن ابنته لن تسلم له إلا بعد
أن يدركها الهرم برفقته في أرّكس ؛ وأمره بأن ينسحب وبألا يزعهجه، إذا أراد
أن يعود سالماً إلى بيته.

فلدينا هنا، جنباً إلى جنب، حالتان ممكنتان من خطاب الشخصية، سنصفهما مؤقتاً بكيفية تقريبية جداً : فهو عند هوميروس، خطاب «مقلد» - أي منقول وهمياً، كما يُفترض أن تكون الشخصية قد تفوهت به ؛ وهو عند أفلاطون، خطاب «مسرد» - أي يعتبره السارد حدثاً من بين أحداث أخرى ويضطلع به هو نفسه بصفته كذلك : فخطاب أكاثمنون يصير في خطاب أفلاطون المسرد عملاً، ولا شيء خارجياً يميز فيه بين ما يتأتى من الرد الذي يمنحه هوميروس لبطله («وأمره أن ينصرف») وما يُقتبس من الآيات السردية السابقة («امتعض») - وبعبارة أخرى، لا شيء خارجياً يميز بين ما كان في النص الأصلي أقوالاً وما كان إيماءة أو موقفاً أو حالة نفسية. ولا شك في أنه قد يمكننا المبالغة في اختزال الخطاب في حدث، ونحن نكتب مثلاً، بالإجمال : «رفض أكاثمنون فطرد خروسييس». وقد يكون لنا هناك شكّل الخطاب المسرد الخالص. وفي نص أفلاطون، عكس الاهتمام بالاحتفاظ ببعض التفاصيل الإضافية ذلك الخلوص بأن أدخل فيه عناصر من درجة وسيطة، مكتوبة بأسلوب غير مباشر تابع بدقة كثيرة أو قليلة («أضف أن ابنته قد لا تُعتق...» ؛ «لأن صولجانته قد لا ينفع في شيء») ؛ وسنخص هذه الدرجة الوسيطة بتسمية الخطاب المحوّل. وينطبق هذا التقسيم الثلاثي على «الخطاب الداخلي» كما ينطبق على الأقوال المنطوق بها فعلاً، فضلاً عن أن هذا التمييز لا يكون ملائماً دوماً عندما يتعلق الأمر بمناجاة للنفس : لاحظ مثلاً ذلك المونولوج - الداخلي أو الخارجي (؟) - لسجوليان صوريل الذي يتلقى من هاتيلدا بوحها مجبها له، والذي تؤكد عبارات : «قال سجوليان لنفسه»، «صاح»، «أضف»، التي هي عبارات قد لا يجدي التساؤل عن وجوب فهمها حرفياً أو عدم وجوبه⁽¹³⁾. فالعرف الروائي، الذي ربما هو حقاقي في هذه الحالة، هو أن الأفكار والأحاسيس ما هي إلا خطاب، اللهم إلا إذا عمل السارد على اختزالها في أحداث وعلى قصصها بصفقتها كذلك.

ومن ثم سنميز بين هذه الحالات الثلاث من خطاب الشخصية (المصرح به أو «الداخلي»)، رابطتين إياها بالموضوع الذي نحن بصددده، والذي هو «مسافة» السردية.

1. إن الخطاب المسرد أو المروي، هو طبعاً أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالاً عموماً كما تبيننا منذ حين. فلنفترض أن بطل رواية «بجحا...»، بدلاً من أن يعيد إنتاج حواراه مع أمه، يكتب في نهاية كتاب «سدوم...» : «أخبرت أُمي

بعزمي على الزواج من ألبيرتين» فقط. ولو لم يعد الأمر متعلقا بأقواله بل بـ«أفكار»ه، لأمكن المنطوق أن يكون أوجز وأقرب إلى الحدث الخالص : «عزمت على الزواج من ألبيرتين». وبالمقابل، فإن حكاية المناقشة الداخلية التي تؤدي إلى ذلك القرار، والتي ينجزها السارد باسمه الخاص، يمكن أن تفصل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل، والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مسرّدا.

2. الخطاب المحوّل، بالأسلوب غير المباشر : «قلت لأمي إنه لم يكن لي بد من الزواج من ألبيرتين» (خطاب مصرّح به) ؛ «أعتقد أنه لم يكن لي بد من الزواج من ألبيرتين» (خطاب داخلي). ومع أن هذا الشكل أكثر محادثية بعض الكثرة من الخطاب المروري، وقادر مبدئيا على الشمول، فإنه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانات – وخصوصا أي إحساس – بالأمانة الحرفية للأقوال المصرّح بها «في الواقع» : فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد. وأكد أسلم سلفا بأن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص، كما تترجم فرانسواز مجاملات السيدة ده فيليباريزيس (14).

ولا يصح ذلك تماما عن المتغيّر المعروف باسم «الأسلوب غير المباشر الحر»، الذي يرخّص فيه اقتصاد التبعية توسيعا أكبر للخطاب، وبالتالي بدايةً للتحرر، بالرغم من التحويلات الزمنية. لكن الفرق الأساسي هو غياب فعل تصرّحي، غيابا يمكن أن يستتبع خلطا مزدوجا (ما لم يكن السياق موجّها). فهو أولا خلط بين خطاب مصرّح به وخطاب داخلي : ففي منطوق مثل : «قصدت أُمّي : لم يكن لي بد من الزواج من ألبيرتين»، يمكن الجملة الصغرى الثانية أن تترجم أفكار مارسيل الذي قصد أمّه والأقوال التي خاطبها بها على حد سواء. وهو بعد ذلك وبالخصوص، خلط بين خطاب الشخصية (المصرّح به أو الداخلي) وخطاب السارد. إن مارغريت ليس (15) تستشهد ببعض الأمثلة المدهشة على هذا، ونعرف الفائدة العجيبة التي أفادها فلوير من هذا اللبس، الذي يتيح له أن يقول خطابه الخاص – دون أن يعرضه للشبهة تماما ولا أن يبرئه تماما – هذا الاصطلاح التعبيري المنفرد والجذاب في آن واحد والذي تشكله لغة الغير.

3. إن أكثر الأشكال «محاكاة» هو طبعاً ذلك الشكل الذي يرفضه أفلاطون، والذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصيته : «قلت لأمي (أو : أعتقد) : لا بد لي من الزواج من ألييرتين». هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي، متبني - منذ هوميروس - بصفته شكلاً أساسياً للحوار (وللمونولوج) في النوع السردى «المختلط»⁽¹⁶⁾ الذي هو الملحمة - والذي ستكونه الرواية بعدها ؛ وكان دفاع أفلاطون عن السردى الخالص ضعيف التأثير، لاسيما أن أرسطو لا يثبت، على العكس منه، أن يدعم، بالسلطة والنجاح اللذين نعرفهما عنه، غلبة المحاكاة الخالص. ولا ينبغي لنا أن نتجاهل التأثير الذي كان هذا الامتياز الممنوح عموماً للأسلوب المسرحي قد مارسه خلال قرون على تطور الأنواع السردية. إنه لا يعبر عنه فقط بتقنين المأساة بصفاتها أسمى نوع في التقاليد الكلاسيكية كلها، بل يعبر عنه أيضاً، تعبيراً أدق وبعيداً جداً عن الكلاسيكية، بذلك النوع من الوصاية الذي مارسه النموذج المسرحي على السردى، والذي يعبر عنه جيداً باستعمال كلمة «مشهد» للدلالة على الشكل الأساسي من السرد الروائي. فحتى نهاية القرن التاسع عشر، كان المشهد الروائي يتصور، بكيفية مثيرة للشفقة إلى حد ما، وكأنه نسخة باهتة من المشهد المسرحي : محاكاة من الدرجة الثانية، تقليد للتقليد.

والغريب أن تكون إحدى أكبر طرق تحرر الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى انتهاها، وهي تطمس آخر آثار المقام السردى وتعطي الكلمة فوراً للشخصية. لتتصور حكاية تبدأ بهذه الجملة (ولكن دون مزدوجتين) : «لا بد لي من أن أتزوج ألييرتين...». وتستمر هكذا إلى آخر صفحة، وفقاً لترتيب الأفكار والإدراكات والأعمال التي ينجزها البطل أو يخضع لها. فـ«[قد] يبدو القارئ حاضراً منذ السطور الأولى في تفكير الشخصية الرئيسية، والتسلسل المتصل لذلك التفكير هو الذي لو حل تماماً محل شكل الحكاية المألوف، [ل] أخبرنا بما تفعله الشخصية وما يحدث لها». ولعلنا نعرفنا في هذا الوصف ذلك الذي كان جويس يصف به رواية «شجرات الغار مقطوعة»* لإدوار ديجماردان⁽¹⁷⁾ - أي أدق تعريف لما أطلق عليه لسوء الحظ اسم «المونولوج الداخلي»، والذي قد يجدر تسميته خطاباً مباشراً : مادام الأساسي - الذي لم يفك جويس - ليس أن يكون

* *Les Lauriers sont coupés.*

الخطاب داخليا، بل أن يكون متحررا على الفور («منذ السطور الأولى») من كل رعاية سردية وأن يتصدر الـ«مشهد» منذ البداية(18).

إننا نعرف ما كان عليه مصير ذلك الكتيب الغريب وما لا يزال عليه بدءا من جويس إلى بيكيت إلى ناتالي ساروت إلى روجيه لاڤورت، وأي ثورة في تاريخ الرواية أحدثها ذلك الشكل الجديد في القرن العشرين(19). وليس في نيتنا الإلحاح على ذلك هنا، وإنما نريد ملاحظة الصلة المهملة عموما بين الخطاب المباشر والـ«خطاب المنقول»، اللذين لا يتميزان شكليا عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحي أو غيابه. فالمونولوج - كما يثبت مثال مونولوج مولي بلوم في رواية «عوليس» أو الأقسام الثلاثة من رواية «الصخب والعنف» (مونولوجات بيني وكويتين وجيزن المتتابعة) - لا يحتاج إلى أن يستغرق العمل الأدبي كله لكي يتلقى مونولوجاً «مباشراً» ؛ بل يكفي - مهما كان طوله - أن يُقدّم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردي يُختزل في الصمت، وأن يعمد إلى أداء وظيفته. وتبين هنا الاختلاف الرئيسي بين مونولوج مباشر وأسلوب غير مباشر حر، يُخلط بينهما خطأ أحيانا أو يوفق بينهما بلا مسوغ قانوني: ففي الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان ؛ وفي الخطاب المباشر، يتلاشى السارد فتحل الشخصية محله. وفي حالة مونولوج معزول، لا يستغرق الحكاية كلها، كما عند جويس أو فوكنر، فإن المقام السردى يُبقي عليه السياق (ولكن بعيدا) : كل الفصول السابقة للفصل الأخير من رواية «عوليس» والقسم الرابع من رواية «الصخب والعنف». وعندما يلتبس المونولوج بالحكاية كلها، كما في رواية «شجرات الغار...» أو رواية «مارترو»* أو رواية «فوك»*، يبطل المقام الأعلى (أي السردى)، فنجد أنفسنا ثانية أمام حكاية بصيغة الحاضر و«بضمير المتكلم» - هانحن نقرب من مسائل الصوت. فلنتوقف الآن، ولنعد إلى پوروست.

فمن المسلم به أن الأشكال المختلفة التي ميزنا بينها نظريا منذ حين لا تتباين بمثل ذلك الوضوح في ممارسة النصوص إلا إذا كان هناك تمييز متعمد (كرفض كل خطاب منقول، عند أفلاطون الذي يعيد كتابة هوميروس) : هكذا استطعنا قبل أن نلاحظ في النص الذي يقترحه أفلاطون (أو على كل حال في ترجمته الفرنسية)

* Martereau.

* Fugue.

انزلاقاً شبه خفي من الخطاب المروي إلى الخطاب المنقول، ومن الأسلوب غير المباشر إلى الأسلوب غير المباشر الحر. وهذا التسلسل نفسه يوجد، مثلاً، في هذه الصفحة من قسم «حُبُّ لسوان»، التي يصف فيها السارد باسمه الخاص أولاً مشاعر سوان المستقبل في بيت أوديت والذي يواجه قلقه المعتاد في وضعه الراهن :

حيث... كانت كل الأفكار المرعبة والمزعجة التي كان يكرّنها لنفسه

عن أوديت ثلاثي وتلتحق بالجد الفتان الذي كان أمام سوان ؛

ثم ها هي سلسلة كاملة من أفكار الشخصية منقولة بالأسلوب غير المباشر، بعد أن افتتحتها عبارة : « كان لديه الشك المباغت... » :

بأن هذه الساعة التي قُضِيَتْ في بيت أوديت، في ضوء الصباح، ربما لم تكن ساعة زائفة... ؛ وبأنه لو لم يكن قد كان هناك، لقدّمت ذلك الكرسي نفسه لفورثفيل... ؛ وبأن العالم الذي تسكنه أوديت ليس ذلك العالم الآخر، الخيف وفوق الطبيعي، الذي كان يقضي وقته في وضعها فيه والذي ربما لم يكن يوجد إلا في خياله، لكن الكون الواقعي،
لمخ ؛

ثم يتكلم هارسيل، بأسلوب غير مباشر حر (مع ما يستتبعه من التحويلات النحوية)، باسم الخطاب الداخلي الخاص بسوان:

أه ! لو كان القدر قد سمح بأن يكون له مسكن واحد مشترك مع أوديت وبأن يكون بيتها بيته، ولو كانت قائمة طعام أوديت هي التي يتلقاها جواباً على سؤاله الخادم عن الغذاء، ولو كان واجبه بصفته زوجاً صالحاً قد اضطره إلى مرافقة أوديت عندما تريد أن تذهب صباحاً لتنزّه في شارع بوا ده بولوي، حتى وإن لم تكن لديه رغبة في الخروج... ؛ عندئذ ستكون كل ترهات حياة سوان التي كانت تبدو له في غاية الحزن، قد اتخذت على العكس من ذلك - لأنها ستكون قد شكّلت في الوقت نفسه جزءاً من حياة أوديت، حتى أشيعها - ... نوعاً من العنوية الفائضة والكثافة الغامضة !

ثم بعد ذلك النوع من الأوج المحاكاتي، يعود النص إلى الأسلوب غير المباشر التابع :

ومع ذلك كان يشك كثيرا في أن ما بأسف له هذا الأسف سكينه
ووثام ما كان ليخلق جوا ملائما لجه... كان يقول لنفسه إنه عندما
سيشفى منه، فإن ما ستستطيع أوديت أن تفعله لن يأخذ باهتمامه.

ليعود في النهاية إلى صيغة الخطاب المسرد التي كان قد بدأ بها («كان يخشى هذا
الشفاء كما يخشى الموت»)، والتي تمكّنه من الانتقال شيئا فشيئا إلى حكاية
الأحداث :

بعد هذه الأماسي المأدبة، كانت شكوك سوان قد تهدأت ؛ كان يبارك
أوديت وفي صباح اليوم التالي كان يأمر بأن يُعْتَمَ إليها بأجل
الجلي... (20).

هذه التدرجات أو الخُطباء الدقيقة من الأسلوب المباشر والخطاب المروي
لا ينبغي أن تنسينا استعمال الحكاية البيروستية المتميز للخطاب الداخلي المنقول.
فسواء أتعلم الأمر بما راسيل أم بسوان، فإن البطل البيروستي، ولاسيما في
لحظات انفعاله الحاد، يعبر من تلقاء نفسه عن أفكاره في مونولوج حقيقي، تنشّطه
بلاغة مفحّمة تماما. هو ذا سوان غاضبا :

«لكنني أيضا مغفل كثيرا»، كان يقول لنفسه. «فأنا أصرف مالي في
متعة الأغيار. ومع ذلك، فإنها ستُحسِن صنعنا لو لم تُفِرط في شدّ الجبل،
لأنني قد أستطيع جيدا أن أكف عن إعطاء أي شيء على الإطلاق. وعلى
كل حال، فلنتخل مؤقتا عن اللطافات الإضافية ا تصوروا أن البارحة
قطعت، بينما كانت تقول إنها ترغب في حضور موسم بيروت، ارتكبتُ
 حماقة بأن اقترحت عليها أن تستأجر لنا نحن الاثنين أحد قصور ملك
بأقاربا الجميلة في النواحي. غير أنها لم تبدُ مسلوية اللب أكثر من هذا ؛ لم
تقل بعد نعم ولا لا. لنتمن أن ترفض. يا رب يا عظيم ا فالاستماع إلى
موسيقى فاكنر خلال خمسة عشر يوماً معها، هي التي تهتم بموسيقاه
اهتمام سمكة بتفاحة، قد يكون أمرا مفرحا» (21).

أو مارسيل الذي يحاول أن يسكن روعه بعد رحيل البيرويين :

«كل هذا لا يعني شيئا»، قلت لِنفسي، «بل هو أفضل مما كنت أظن، لأنها لا تفكر في أي شيء من ذلك كله، ولذلك لم تكتبه طبعاً إلا لتضرب ضربة عنيفة، حتى يملكني الخوف. لا بد من التفكير في الأهم، وهو أن تعود البيروتين هذا المساء. من المحزن التفكير في أن آل بونتان أناس عديمو الاستقامة يسحرون ابنة أخيهم ليبتزوا المال مني. لكن ما الفائدة من ذلك ؟ إلخ.»(22).

ومن جهة أخرى، يتفق لسوان على الأقل أن يتحدث «لِنفسه، بصوت مرتفع»، وأكثر من هذا أنه يفعل ذلك في الشارع، عندما يعود إلى بيته ساخفاً بعدما أقصى من المائسة* في شاتو :

«يا لها من بهجة منفرة!» كان يقول لِنفسه، ماطاً شفثيه من التقزز حتى ليحس هو نفسه إحساساً عضلياً بتقطيب وجهه حتى رقبته الغارقة في ياقة قميصه... «أسكن على ارتفاع آلاف الأمتار فوق الوهاد التي تهدر فيها هذه الثرات القذرة وتعوي، بحيث لا يمكن أن أطلع بمزحات واحد من آل فيردوران» صاح، وهو يرفع رأسه ويعدل جسده إلى الخلف بأنفة...

كان قد غادر من وقت طويل جداً مسالك بوا وكاد يصل إلى بيته، دون أن يخف ألمه وحمياً النفاق التي كانت نبرات صوته الكاذبة وجهوريته المصطنعة تزودها من لحظة لأخرى بمزيد من الاندفاع فبات يحطّب عالياً في سكون الليل... (23).

نتبين أن رنة الصوت والنبوة المتكلفة تشكّلان هنا جزءاً من التفكير، بل تفضحانه بالرغم من الإنكارات التفخيمية لسوء النية :

لا شك في أن صوت سوان كان أذكى من نفسه، عندما كان هذا الصوت يمتنع عن التفوه بتلك الكلمات المقعمة بالتقزز من وسط فيردوران وبالإبتهاج بالتخلص منه، إلا بنبرة زائفة، وذلك كما لو اختيرت كلماته لتهدة غضبه أكثر من التعبير عن فكرته. وبالفعل، فلعل هذا الأخير كان، عند استسلامه لتلك السباب، مشغولاً بموضوع آخر مختلف تماماً دون أن يتبين ذلك...

* المائسة (بالفرنسية : Partie، وبالإنكليزية : Party) : حفلة أنس وسمر.

هذا الموضوع – الذي هو معارض تماما للخطابات المستخفة التي يخاطب بها سوان نفسه، أكثر مما هو مختلف عنها – هو طبعا أن ينال بأي ثمن عفو آل فيردوران وأن يُستدعى إلى حفلة العشاء في شاتو. ذلك في الغالب هو ازدواج الخطاب الداخلي، ولا شيء يستطيع إبرازه أحسن من هذه المونولوجات المخادعة التي يجهر بها، كمشاحنة أو «مخادعة» يخدع بها المرء نفسه. فـ«التفكير» خطاب فعلا، لكن هذا الخطاب، «غير المباشر»، والكاذب ككل الخطابات الأخرى، هو في الوقت نفسه مشوه عموما للـ«حقيقة المحسوس بها»، والتي لا يمكن أيّ مونولوج داخلي أن يصوبها، والتي على الروائي أن يصمّم على إبرازها من خلال إخفاءات سوء النية، التي هي الـ«سوعي» نفسه. ذلك ما يتضح جيدا في هذه الصفحة من كتاب «الزمن المستعاد» التي تلي العبارة الشهيرة: «واجب كاتب ومهمته هما واجب مترجم ومهمته» :

إلا أنه إذا كان تقويم الخطاب الداخلي المنحرف والذي يزداد ابتعادا من الانطباع الأول والمركزي إلى أن يلتبس بالخط المستقيم الذي قد ينطلق منه الانطباع، إذا كان هذا التقويم في بعض الحالات – التي يتعلق فيها الأمر، مثلا، بلغة حب الذات التي هي لغة غير دقيقة – أمرا عسيرا يستاء منه تكاسلنا، فهناك حالات أخرى – كالحالة التي يتعلق الأمر فيها بالحب مثلا – يصير فيها هذا التقويم نفسه مؤلّا. فكل استخفافاتنا المتصنعة، كل تقمنا على هذه الأكاذيب الطبيعية جدا والمشابهة جدا للأكاذيب التي نخلقها نحن أنفسنا، وباختصار كل ما لم نكف، كلما كنا تعيسين أو مخونين، لا عن قوله للمحبوب فحسب، بل حتى، ونحن ننتظر أن نراه، عن قوله لأنفسنا دون توقف، أحيانا بصوت مرتفع في سكون غرفتنا، الذي يشوشه قولنا مثلا: «كلأ، حقاً، مثل هذه التصرفات لا تطاق» وقولنا: «أردت أن أستقبلك لآخر مرة ولا أنكر أن ذلك يمزقني»، وردّ هذا كله إلى الحقيقة المحسوس بها والتي ابتعد عنها ذلك كثيرا، معناه إلغاء كل ما نحن أكثر تمسكا به وما صنع حديثنا المتحمّس مع أنفسنا في اختلاطنا بأنفسنا، في مشاريع محمومة بالرسائل والإجراءات⁽²⁴⁾.

ومع ذلك، نعرف أن بروسست، الذي ربما قد يُتَظَرُّ منه – وهو الواقع زمنيا فعلا بين ديجماردان وجويس – أن يخطو خطوة ما في اتجاه «مونولوج داخلي» على غرار رواية «شجرات الفار...» أو رواية «عوليس»⁽²⁵⁾، يكاد لا يقدم مع ذلك أي

شيء في عمله الأدبي مما يمكن تقريه من ذلك. ولعلنا نخطيء تماماً لو نعتنا بذلك الصفحة المكتوبة بصيغة الحاضر («أشرب جرعة ثانية لا أجد فيها شيئاً زائدا عما في الأولى، إلخ») والتي تندرج في حادثة حلوى المادلين⁽²⁶⁾ ويذكر وضعها أكثر ما يذكر بالحاضر السردى للتجربة الفلسفية، كما نجده مثلا عند رؤيته ديكارت أو هنري بركسون؛ فمناجاة النفس التي يُفترض أنها للبطل يتولأها السارد هنا بقوة لغايات برهانية واضحة - ولا شيء أبعد من هذا عن روح المونولوج الداخلي الحديث الذي يحبس الشخصية في ذاتية «معيشية» دون تعال ولا اتصال. والحالة الوحيدة من رواية «بمحا...» التي يتبدى فيها شكل المونولوج المباشر وروحه هي الحالة التي يسجلها ج.ب. هوستون⁽²⁷⁾ - واصفا إياها، بحق، بأنها «ندرة حقيقية عند بروس» - في الصفحة 84 من كتاب «السجينة». لكن هوستون لا يستشهد إلا بالسطور الأولى من هذا المقطع، التي ربما تخضع للأسلوب غير المباشر الحر، بالرغم من كل تنشيطها؛ والسطور التالية لها هي التي تشكل الندرة السجوسية الحقيقية في رواية «بمحا...»، بما أنها سطور تتخلى عن كل تحويل زمني. فدونكم مجموع هذا المقطع، الذي أشدّد فيه على بعض الجمل التي يكون فيها المونولوج المباشر محققاً :

لم تكن تلك الحفلات الموسيقية الصباحية في باليك قديمة. ومع ذلك، كنت، في تلك اللحظة قريبة العهد نسبياً، قليل الانشغال بأليبتين. ففي الأيام الأولى من وصولي، لم أعلم بوجودها في باليك. فممن بلغني ذلك إذن؟ آه! أجل، كان ذلك من أمي. كان يوماً مشمساً كهذا اليوم. أمي الجريء! كان مسروراً برؤيتي ثانية. لكنه لا يحب أليبتين. لا يستطيع كل الناس أن يحبوها. أجل، إنه هو الذي أخبرني بأنها كانت في باليك. فكيف عرف ذلك إذن؟ آه! لقد التقى بها، وألفها فتاة غير مهذبة⁽²⁸⁾.

ومن ثم هالتناول السروسيمي للخطاب الداخلي هو على الإجمال كلاسي جيداً، وإن كان ذلك لأسباب غير كلاسية تماماً، مع كره متميز جداً - ومفارق في نظر «البعض» - لما يسميه ديجماردان بالـ«خليط» الذهني، أو الـ«فكر في حالة تولده»، الذي يترجمه دقق دون - اللفظي مختزل في «أدنى حد تركيبى»: فلا شيء أكثر غرابة على النفسية السروسيمية من طوبى مونولوج داخلي أصيل قد يضمن عدم تنظيمه الشرعوي الشفافية والوفاء لأعمق هيجانات «تيار الوعي» - أو اللاوعي.

والاستثناء الظاهريّ الوحيد هو الجملة النهائية في حلم مارسيل في بالييك⁽²⁹⁾: «أنت تعلم جيداً مع ذلك أنني سأعيش دائماً بالقرب منها، أيائل، أيائل، فرنسيس جيمس، شوكة» - التي تتقابل مع الطابع المُبين تماماً للأقوال المتبادلة حتى ذلك الحين في هذا الحلم⁽³⁰⁾. لكن إذا نظرنا إلى هذا التقابل عن كثب، فإنه يتخذ هو نفسه معنى واضحاً جداً: فعقب تلك الجملة ذات التشوش الجليّ، يضيف السارد:

لكنني كنت قد عبّرتُ ثانية النهر ذا التمرجات المدهمة، وطفوت على السطح الذي يفتح فيه عالمُ الأحياء؛ لذلك لو كرّرت مرةً أخرى: «فرنسيس جيمس، أيائل، أيائل»، لما قدّمت لي بقية هذه الكلمات بعد ذلك المعنى الواضح والمنطق الذي كانت تُعبّر لي عنه بكيفية طبيعية جداً منذ لحظة، والذي لم أعد أستطيع تذكره. ولم أعد أفهم أيضاً لماذا كانت الكلمة «آياس»، التي قالها لي أبي منذ قليل، تعني مباشرة: «حذار من البرد»، دون أيّ شكٍّ ممكن.

وهذا يعني أن المقطوعة ما دون اللسانية أيائل، فرنسيس جيمس، شوكة لم تُقدّم البتة مثلاً على لغة الأحلام، بل قدّمت دليلاً على الانقطاع وعدم التفاهم، عند اليقظة، بين تلك اللغة والوعي المتنبّه. ففي حيز الحلم، يكون كل شيء واضحاً وطبيعياً، وهو ما ترجمه خطابات ذات تماسك لغوي تامّ. لكن عند اليقظة - أي حينما يخلي هذا الكون المتناسك مكانه لكون آخر (له منطق مختلف) -، يفقد ما كان «واضحاً» و«منطقياً» شفافيته. كذلك، عندما يتنبّه نائم صفحات قسم «سوان» الأولى من نعاسه، فإن موضوعه حلمه (وهي أن يكون كنيسة، لحنا رباعياً، تنافس فرانسوا الأول وشارل الخامس) «تبدأ في الاستغلاق (عليه)، كما يحدث لأفكار وجودٍ سابقٍ بعد التقمص»⁽³¹⁾. ومن ثم فال«خليط» ما دون اللسانيّ ليس أبداً عند پروست خطاب عميق قد يكون لامنطقيّاً، ولو كان عمق الحلم، وإنما هو وسيلة التصوير - بنوع من سوء الفهم العابر والحدوديّ - للتناقض بين منطقتين كلاهما واضح.

أما الخطاب «الخارجي» - أي وضع ما يسمى عادة بال«حوار»، حتى وإن استخدم أكثر من شخصيتين -، فنعرف أن پروست يفصل فيه انفصلاً تاماً عن الاستعمال الفلوريّ للأسلوب غير المباشر الحر. وقد سجلت ماركريت ليس

مثالين أو ثلاثة عليه⁽³²⁾، ولكنها أمثلة تظل استثنائية. فذلك التناقل المليس للخطابات، ذلك الخلط بين الأصوات غريب جدا على أسلوبه، الذي هو هنا أكثر ارتباطا بالتمودج الجلزركسي، المتسم بغلبة الخطاب المنقول وما يسميه پرووست نفسه، بالـ«لغة الموضّعة» – أي الاستقلال اللغوي الممنوح للشخصيات، أو لبعض منها على كل حال :

ما أنّ بلزرك قد احتفظ من بعض الجوانب بأسلوب غير منظم، فقد يمكن الظنُّ بأنه لم يَسعَ في توضيح لغة شخصياته، أو بأنه عندما جعلها موضوعية، لم يتألك أن يلفت النظر في كل دقيقة إلى ما كان يتميز به. إلا أن الأمر عكس ذلك تماما. فهذا الرجل نفسه الذي يعرض آراءه في التاريخ والفن، إلخ. عرضا ساذجا، يخفي أعمق المقاصد ويترك حقيقة تصوير لغة شخصياته تتحدث بنفسها، بكيفية هي من الدقة بحيث يمكن ألا يفطن لها أحد، ولا يسعى في الإشارة إليها البتة. فعندما يُنطق السيدة ده روكان الجميلة، التي مع أنها پاريزية الروح، فهي زوجة والي الإقليم في أعين سكان تور، بما أن كل المزحات التي تخرجها على منزل آل روكرون مزحاتها هي وليست مزحات بلزرك⁽³³⁾.

وهذا الاستقلال يُعترض عليه أحيانا : فهو يبدو لسأندريه مالرو، مثلا، «نسيا تماما»⁽³⁴⁾. ولا شك في أنه من المُفْرِط القول، مع كائتان يكون (الذي يرُدُّ عليه مالرو هنا)، إن بلزرك «يسعى في إعطاء كل شخصية صوتا شخصيا»، إذا كان الصوت الشخصي يعني الأسلوب الفردي الخاص. ف«الكلمات المميزة للشخصية» تكون كذلك عند بلزرك (كما عند جان – باتيست بوكلان موليين) بالمعنى أكثر منها بالأسلوب، والإلقاءات الأكثر تميزا (أي لهجة نوسينغن أو شموكه الألمانية أو لهجة الأم سيبو البوايئة) هي لغات جماعية أكثر منها أساليب شخصية. ومع ذلك، فمجهود تصوير الخصائص المميزة للشخصية واضح ولهجة الشخصيات، سواء أكانت لهجة فردية أم لهجة مجتمعية، تبدو «موضّعة» فعلا، مع تفريق واضح بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات – وهكذا ربما يكون الأثر المحاكاتي عنده أكثر حدّة مما لدى أي روائي آخر سابق له.

أما پرووست، فسيدفع بالأثر إلى أبعد مدى، ومجرد واقعة أنه سجّله وضخّم حضوره بعض التضخيم عند بلزرك تُظهر جيدا ككُلّ الالتواءات النقدية التي تنتمي

إلى هذا النوع، ما كان عليه موقفه الخاص. ولا شك في أن لا أحد قبله ولا حتى بعده، وفي أي لغة على ما أعلم، بالغ هذه المبالغة في «توضيح» أسلوب الشخصيات - بل في تفريده هذه المرة. لقد ألمعت في مكان آخر إلى هذا الموضوع⁽³⁵⁾، الذي قد تقتضي الدراسة المستفيضة له تحليلاً أسلوبياً مقارنة لخطابات شارلوس، ونوربوا، وفرانسواز، إلخ. مع إرجاعات محتومة إلى «نفسية» هذه الشخصيات - وقد تقتضي أيضاً مقارنة بين تقنية هذه المعارضات الخيالية (أو الخيالية جزئياً) وتقنية المعارضات الواقعية في رواية «قضية لوموان»* وفي غيرها. وذلك ليس قصدنا هنا. بل حسبنا أن نذكر بأهمية الواقعة؛ ولكن علينا أيضاً أن نشير إلى تفاوت انتشارها. وبالفعل، فقد يكون من باب المغالاة والتسرع القول إن كل شخصيات بروس لها لهجة فردية، وكلها بالاستمرار نفسه والحدة نفسها. والحق أنها كلها تقريباً تنم، في لحظة ما على الأقل، عن سمة لغوية متواترة، عبارة خاطئة أو لهجية، أو موسومة مجتمعية، اكتساب أو اقتباس مميّز، زلة أو هفوة أو سقطة موحية، إلخ؛ ويمكن القول إن أيًا منها لا تفلت من تلك الحالة الدنيا من العلاقة الإيجابية مع اللغة، اللهم إلا ما كان ربما من البطل نفسه، الذي يتحدث قليلاً جداً على كل حال بصفته بطلاً كذلك والذي إنما يقوم دوره هنا على الملاحظة والتعلم والاستمرار. وعلى مستوى ثانٍ توجد الشخصيات الموسومة بسمة لغوية مكرورة، تلازمها ملازمة الشنونة أو العلامة الشخصية أو المجتمعية أو العلامة الشخصية والمجتمعية معاً: تعابير أوديت الإنكليزية، أخطاء بازان، هوميديات بلوخ الطلابية المزعومة، ألفاظ سانيت المهجورة، أخطاء فرانسواز أو مدير بالبيك اللفظية، توريان أوريان أو تعابيرها الريفية، لغة النوادي عند سان لو، أسلوب مدام ده سيفينيبي عند أم البطل وجدته، عيوب التلفظ عند الأميرة شرياطوف، بريوطي، فافنهايم، إلخ. وفي هذا يكون بروس أقرب إلى النموذج الجبلزاسي، وهذه الممارسة هي التي قلّدت منذئذ في أغلب الأحيان⁽³⁶⁾. والمستوى الأعلى هو مستوى الأسلوب الشخصي بمعناه الحصري⁽³⁷⁾، وهو أسلوب خاص ومستمر في آن واحد، كما نجده عند بريشو (حذقات أستاذ دهماوي وتعابيره)، عند نوربوا (حقائق بديهية شبه رسمية وتعريفات دبلوماسية)، عند جويان (صفاء كلاسي)، عند لوكراندان (أسلوب منحط)، ولاسيما عند شارلوس (بلاغة غاضبية). إن الخطاب «المؤسلب» هو أقصى أشكال محاكاة الخطاب، حيث «يقلد» المؤلف شخصيته لا في فحوى أحاديثها

* *L'affaire Lemoine.*

فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها التي هي حرفية المعارضة، التي هي لهجية فردية دائما أكثر من النص الأصلي، كما يكون الـ«تقليد» دائما تصويرا ساخرا بتكديس السمات الخاصة وإبرازها. لذلك يخلف لوكراندان أو شارلوس دائما الانطباع بتقليد نفسيهما، وفي النهاية برسم صورة ساخرة لنفسهما. ومن ثم يكون الأثر المحاكاتي في أوجه، بل في منتهاه: في النقطة التي تُجاور فيها «الواقعية» القصوى اللاواقع المحض. فجدة السارد المعصومة تقول إن لوكراندان يتحدث «كثيرا بعض الكثرة مثل كتاب»⁽³⁸⁾. ومعنى أوسع، إن هذا الخطر يتهدد كل محاكاة لغوية مفرطة الكمال، تنتهي بإلغاء نفسها بنفسها في دورانية الارتباط بصورتها - تلك الدورانية التي سبق أن أشار إليها أفلاطون: فلوكراندان يتحدث كلوكراندان (أي كيروست الذي يقلد لوكراندان)، فيحيل الخطاب، في النهاية، على النص الذي «يستشهد» به (أي على النص الذي يشكله في الواقع).

ورما فسرت هذه الدورانية السبب الذي يجعل طريقة «تصوير الخصائص المميزة للشخصية» الفعالة كالأستقلال الأسلوبي، لا تصل عند كيروست إلى حد تشكيل شخصيات جوهرية ومحددة بالمعنى الواقعي للفظة. ونعلم أن الـ«شخصيات» كيروستية تظل، بل تزداد، على مر الصفحات غير قابلة للتحديد والإمساك بها، «كائنات هروبا». وعدم تماسك سلوكها هو السبب الأساسي في هذا طبعاً، وهو سبب يدبره المؤلف بعناية فائقة. لكن تماسك لغتها المبالغ فيه لا يعوض عن ذلك الثلاثي النفسي، بل يبرزه في الغالب ويفاقمه: فلوكراندان ونورويوا وحتى شارلوس لا يفلتون تماما من القدر النموذجي الذي هو قدر شخصيات ثانوية كمدير بالبيك أو سيليست ألباري أو خادم المقصورة بيريكو جوزيف وهو: التباسها بلغتها حتى أنها تُحتزل فيها. إن أقوى وجود لفظي هو هنا علامة اختفاء وبدائته. ففي منتهى الـ«توضيح» الأسلوبي، تجدد الشخصية كيروستية هذا الشكل من الموت، الرمزي للغاية، وأعني: إلغاء نفسها بنفسها في خطابها الخاص.

المنظور

إن ما نسميه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورا سرديا - أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار «وجهة نظر» مقيدة (أو عدم اختيارها) -، هذه المسألة غالبا ما كانت، من بين كل المسائل التي تهتم التقنية

السردية، أكثرها خضوعاً للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر، وأدت إلى نتائج نقدية محققة، كفصول بيرسي لوبوك عن بلزاك أو فلوير أو ليون طولستوي أو هنري جيمس، أو فصل جورج بلن عن «تقييدات الحقل» عند ستندال⁽³⁹⁾. غير أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع (والتي هي تصنيفات أساساً) تعاني في رأيي من خلط مزعج بين ما أدعوه هنا صيغة (mode) وما أدعوه صوتاً (voice)، أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردية؟ وهذا السؤال المختلف تماماً: من السارد؟ أو بعبارة أوجز: بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلم؟ إننا سنعود فيما بعد إلى هذا التمييز الذي يبدو بديهياً، ولكنه مهملاً كونياً تقريباً:

• ففي عام 1943 كان كلينث بروكس وروبرت بن وارن مثلاً⁽⁴⁰⁾ يعرضان - تحت مصطلح البؤرة السردية («focus of narration»)، المقترح صراحة (وينجح كبير) بصفته معادلاً لـ«وجهة النظر» - تنميطة رباعي الأطراف يلخصه الجدول الآتي (والترجمة لي):^٥

| أحداث ملاحظة من الخارج | أحداث محللة من الداخل | |
|--------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|
| 2- شاهد يحكي قصة البطل | 1- البطل يحكي قصته | سارد حاضر بصفته شخصية في العمل |
| 3- المؤلف يحكي القصة من الخارج | 4- المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة | سارد غائب بصفته شخصية عن العمل |

٥. م.ع. - نورد هنا ترجمة حرفية للأصل الأمريكي للجدول:

| ملاحظة خارجية للأحداث | تحليل داخلي للأحداث | |
|--|--|-------------------------|
| 2 - شخصية ثانوية تحكي قصة الشخصية الرئيسية | 1 - الشخصية الرئيسية تحكي قصتها | سارد شخصية في القصة |
| 3 - المؤلف مُلاحظ يحكي القصة. | 4 - المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة | سارد ليس شخصية في القصة |

إلا أنه يبدو طبعاً أن الحدَّ العموديَّ الفاصلَ هو وحده الذي يسم «وجهة النظر» (الداخلية أو الخارجية)، بينما ينصبُّ الحدُّ الأفقيُّ الفاصلُ على الصوت (أي هوية السارد)، دون أي اختلاف حقيقي في وجهه. انظر بين 1 و 4 (تقلُّ : أدولف وأرمانس) ولا بين 2 و 3 (جورج واطسن الذي يروي عن شيرلوك هولمز، وأكاثا كريستي التي تروي عن هر كول بوارو).

• ويميّز ف.ك. شتاتسل، عام 1955، بين ثلاثة أنماط من «الحالات السردية» الروائية : *auktoriale Erzählsituation*، التي هي حالة المؤلف «العلم» (نمط : رواية «طوم دجونز»*) ؛ *Ich Erzählsituation*، التي يكون فيها السارد شخصية من الشخصيات (نمط : رواية «موي ديك»*) ؛ *personal Erzählsituation*، التي هي حكاية تُحكى «بضمير الغائب» وفقاً لوجهة نظر إحدى الشخصيات (نمط : رواية «السفراء»*)⁽⁴¹⁾. هنا أيضاً، ليس الاختلاف بين الحالة الثانية والحالة الثالثة اختلافاً في «وجهة النظر» (في حين تتحدد الأولى وفقاً لذلك المقياس)، ما دام إسماعيل وستريدلر يشغلان في الحقيقة الموقع البؤري نفسه من الحكايتين، مع فارق واحد هو أن السارد عملياً في إحداها هو الشخصية البؤرية نفسها، وهو في الأخرى «مؤلف» غائب من القصة.

• أما نورمان فريدمان، فقد قدّم في السنة نفسها تصنيفاً أكثر تعقيداً يتكون من ثمانية أطراف هي : نمطان من السرد «العلم» بـ«تدخلات مؤلفين» أو دونها (هنري فيلدينك أو طوماس هاردي) ؛ ونمطان من السرد «بضمير المتكلم»، أنا – الشاهد (جوزيف كونراد) أو أنا – البطل (ديكنز، رواية «الآمال العريضة»*) ؛ ونمطان من السرد «العلم، الانتقائي»، أي ذي وجهة نظر ضيقة، «متعددة» (فيرجينيا وولف، رواية «نزهة إلى المنارة»*)، أو وحيدة (جيمس جويس، رواية «صورة الفنان في شبابه»*) ؛ وأخيراً، نمطان من السرد الموضوعي تماماً، والذي نمطه الثاني افتراضي فضلاً عن أنه يصعب تمييزه عن الأول، وهما : الـ«نمط المسرحي» (إرنست همنكواي، أقصوصة «تلال كفييلة بيضاء») والـ«كاميرا»، التي هي

- * Tom Jones.
- * Moby Dick.
- * The Ambassadors.
- * Great Expectations.
- * To the Lighthouse.
- * Portrait of the Artist.

تسجيل مطلق، دون انتقاء ولا تنظيم⁽⁴²⁾. ومن الواضح تماماً أن التمثيلين الثالث والرابع (كونراد وديكنز) لا يتميزان عن الأنماط الأخرى إلا بكونهما حكايتين مصوغتين «بضمير المتكلم»، والاختلاف بين التمثيلين الأولين (تدخلات مؤلف أو عدما : فيلدينك أو هاردي) هو اختلاف في الصوت مرة أخرى، بما أنه يُهمُّ السارد وليس وجهة النظر. ونذكر بأن فريدمان يصف نمطه السادس (رواية «صورة الفنان في شبابه») بأنه «قصة ترويحاً شخصية، ولكن بضمير الغائب»، وهي صيغة تنم عن خلط واضح بين الشخصية البؤرية (وهي ما كان هنري جيمس يسميه «عاكسا») والسارد.

• وترد هذه المماثلة نفسها، المتعمدة طبعاً، عند واين بوث، الذي يطلق عام 1961 عنوان «المسافة ووجهة النظر» على بحث كرسه في الواقع لقضايا الصوت (التمييز بين المؤلف الضمني والسارد - الذي هو سارد ممسرح أو غير ممسرح وثقة أو غير ثقة)، كما يعلن ذلك صراحة من جهة أخرى وهو يقترح «تصنيفاً أغنى لتغيرات أصوات المؤلف»⁽⁴³⁾. ويضيف بوث قائلاً : «إن سترويدر «يسرد» معظم قصته الخاصة به، حتى وإن دُلَّ عليه بضمير الغائب» : فهل وضعه مطابق والحالة هذه لوضع كايوس يوليوس قيصر في كتاب «تعليقات على حرب الغال»⁽⁴⁴⁾؟ إننا نتبين المصاعب التي يؤدي إليها الخلط بين الصيغة والصوت.

• وأخيراً، تبنى برتيل رومبرك تنميط شتاتسل، عام 1962، وأكملة بأن أضاف إليه تنميطة رابعا هو : الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي (وهو النمط السابع عند فريدمان)⁽⁴⁴⁾؛ الأمر الذي استتبع هذا التقسيم الرباعي : (1) حكاية ذات مؤلف عليم ؛ (2) حكاية ذات وجهة نظر ؛ (3) حكاية موضوعية ؛ (4) حكاية بضمير المتكلم - حيث يشدُّ النمط الرابع بوضوح عن مبدأ تصنيف الأنماط الثلاثة الأولى. وربما أدخل بورخيس هنا فئة خامسة، من نمط صيني، هي : الحكايات المكتوبة بريشة دقيقة جداً.

حقاً، إنه من الشرعي التفكير في تنميط للـ«حالات السردية» يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معا ؛ لكن ما ليس شرعياً، هو تقديم مثل هذا

• م.ع. - الترجمة الحرفية للأصل الأمريكي هي : «تصنيفاً أغنى للأشكال التي يمكن أن يتخذها صوت المؤلف».

* *Commentarii de bello gallico.*

التصنيف تحت مقولة «وجهة النظر» وحدها، أوجرد قائمة يتزاحم فيها التحديدان على أساس خلط بارز للعيان. لذلك من اللائق هنا ألا تُمَحَّصَ إلا التحديدات الصيغية تماماً، أي تلك التي تم ما يُسمَّى عادة «وجهة النظر»، والـ«رؤية» أو الـ«نظرة» حسب جان بويون وتزفيتان طودوروف⁽⁴⁵⁾. وبما أن هذا الحصر مسلّم به، فإن التراضي يقوم دون صعوبة كبيرة على ترميز ثلاثي الأطراف، يوافق أولها ما يسميه النقْدُ الأَنْكَلوسكسونيُّ الحكاية ذات السارد العليم ويسميه بويون «رؤية من خلف» ويمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية : سارد < شخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات) ؛ وفي الثاني، سارد = شخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) - وهذه هي الحكاية ذات «وجهة النظر» حسب لوبوك أو ذات «الحقل المقيد» حسب بلنن، والتي يسميها بويون الـ«رؤية مع» ؛ وفي الطرف الثالث، سارد > شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) - وهذا هو السرد «الموضوعي» أو «السلوكي»، والذي يسميه بويون «رؤية من الخارج». وتحاشيا لما لمصطلحات رؤية وحقل ووجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأبتنى هنا مصطلح تبشير⁽⁴⁶⁾ الأكثر تجريداً بعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين : «بؤرة السرد»⁽⁴⁷⁾.

التبشيرات

هكذا سنطلق على النمط الأول (وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموماً) اسماً جديداً هو الحكاية غير المبارة، أو ذات التبشير الصَّفْر. وسيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات التبشير الداخلي، سواء أكان (أ) ثابتاً - مثال مقبول : رواية «السفراء»، حيث يمر كل شيء من خلال ستريندر ؛ بل رواية «ما كانت ميزي على علم به»*، التي لا نكاد نبرح فيها أبداً وجهة نظر الفتاة الصغيرة، التي يبدو «تقييد حقل»ها مشهدياً خصوصاً في قصة الراشدين هذه التي هي قصة تغييب عنها دلالتها، أم (ب) متغيراً - كما في رواية «مدام بوقاري»، حيث الشخصية البؤرية هي أولاً شارل، ثم إيما، ثم شارل مرة ثانية⁽⁴⁸⁾ ؛ أو، بكيفية أسرع وأخفى، كما عند ستندال - أم (ج) متعدداً - كما في الروايات الترسلية، التي يمكن فيها التصدي

* What Maisie Knew.

للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة⁽⁴⁹⁾؛ ومن المعلوم أن قصيدة روبرت براونينك السردية «الحاتم والكتاب»* (والتي تروي عن قضية جنائية ينظر إليها القاتل، فالضحايا، والدفاع، فالإتهام، إلخ. على التوالي) قد بدت خلال بضع سنوات مثالا مقبولا على هذا النمط من الحكاية⁽⁵⁰⁾، قبل أن يحل محلها في نظرنا الشريط السينمائي «رأشومون». وسيكون نمطنا الثالث هو الحكاية ذات التعبير الخارجي، التي أشاعتها في فترة ما بين الحربين العالميتين روايات ضاهيل هامت، التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يُسمَح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه، وكذا بعض أقاصيص «منكواي»، كأقصوصة «القتلة»، بل أقصوصة «لال كفييلة ييضاء»، التي تدفع بالتكتم إلى حد الإلغاز. لكنه قد لا ينبغي حصر هذا النمط السردى في هذا الإنجاز الأدبي وحده: فميشيل ريمون يلاحظ بحق أن المؤلف، في رواية الحكمة أو المغامرة «التي ينشأ فيها الاهتمام من وجود سر ما»، «لا يقول لنا من الوهلة الأولى كل ما يعلمه»⁽⁵¹⁾؛ والواقع أن عددا ضخما من روايات المغامرات، من ولتر سكوت إلى جول فيرن مرورا بألكسندر دوما، تتناول صفحاتها الأولى بتعبير خارجي. انظر كيف يُتفحص فيلياس فوك من الخارج أولا، بنظرة معاصريه الحائرة، وكيف سيُكتم سرُّه اللابشري حتى الحادثة التي ستكشف كرمه⁽⁵²⁾. لكن روايات «جدية» كثيرة من القرن التاسع عشر تمارس هذا النمط من الاستهلال اللغزي: مثال ذلك، عند بلزوك، رواية «الجلد الخيب» أو رواية «الوجه الآخر للتاريخ المعاصر»^{*}، بل رواية «ابن العم بون»^{*}، التي يوصف فيها البطل ويُتبع لمدة طويلة بصفته شخصا مجهولا ذا هوية إشكالية⁽⁵³⁾. ويمكن بواعث أخرى أن تبرر اللجوء إلى هذا الموقف السردى، كداعي اللياقة (أو اللعب الخبيث بعدم اللياقة) فيما يخص مشهد العربة في رواية «مدام بوقاري»، والذي يُروى كلُّه من وجهة نظر شاهد خارجي بري⁽⁵⁴⁾.

وكما يثبت هذا المثال الأخير فعلا، فإن التحيز للتعبير ليس ثابتا بالضرورة على مدى حكاية بأكملها، والتعبير الداخلي المتغير - وهي عبارة مرنة كثيرا سلفا - لا ينطبق على رواية «مدام بوقاري» كلها: فليس مشهد العربة هو وحده المبدأ تعبيرا خارجيا، بل سبق أن سنحت لنا الفرصة لكي نقول إن لوحة يونغويل التي

* *The Ring and the Book.*

* *L'Envers de l'histoire contemporaine.*

* *Le Cousin Pons.*

تفتتح القسم الثاني من هذه الرواية ليست أكثر خضوعاً للتبئير من معظم الأوصاف الجلازاكسية⁽⁵⁵⁾. ومن ثم فعبرة التبئير لا تنصب دائماً على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سرديّ محدّد، يمكن أن يكون قصيراً جداً⁽⁵⁶⁾. ثم إن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائماً بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة وحده. فيمكن تبئيراً خارجياً على شخصية أن يتحدّد أحياناً بأنه تبئير داخلي على شخصية أخرى : فالتبئير الخارجي على فيلياس فوك هو أيضاً تبئير داخلي على پاسپارتو الذي أذهله سيده الجديد، والسبب الوحيد في الاقتصار على الطرف الأول هو كون فيلياس بطلاً، وهو وضع يختزل پاسپارتو في دور شاهد. وهذه الازدواجية (أو المعكوسية) تلمس أيضاً عندما لا يُشخّص الشاهد، بل يظل ملاحظاً لا - شخصياً عائماً، كما في بداية رواية «الجلد المحبّب». كذلك، فإن الفصل بين تبئير متغير وعدم - تبئير أمرٌ يصعب تحقيقه أحياناً، بما أن الحكاية غير المبارة يمكن أن تُحلّ في أغلب الأحيان بصفتها حكاية متعددة البؤر كما يهوى المرء، وذلك بمقتضى مبدأ من استطاع الكثير أمكنه اليسير (وعلينا ألا ننسى أن التبئير تقييدٌ أساساً، على حد تبئير بلن) ؛ ومع ذلك، لا أحد يستطيع أن يخلط في شأن هذه النقطة بين طريقة فيلدينك وطريقة ستندال أو فلوير⁽⁵⁷⁾.

ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن ما نسميه تبئيراً داخلياً قلما يُطبّق بكيفية صارمة تماماً. وبالفعل، فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استبعاداً صارماً تماماً ألا يصف السارد الشخصية البؤرية أبداً، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألا تحل أفكارها أو إدراكاتها تحليلاً موضوعياً أبداً. ومن ثم لا وجود لتبئير داخلي بالمعنى الحصري في منطوق كهذا الذي يجزأ فيه ستندال بما يفعله فابريس ضليل ضونكو ويفكر فيه :

سقط فابريس من على حصانه وأخذ يد الجثة التي هزها بشدة، دون تردد، ولو أنه مستعد لأن يُسلم الروح من التقرز ؛ ثم ظل مُسجراً كالتهوك ؛ كان يحس بأنه لا يقوى على ركوب حصانه ثانية. وكان ما يربعه خصوصاً هو تلك العين المفتوحة.

وبالمقابل، فإن التبئير كامل في المنطوق التالي، الذي يكتفي بوصف ما يراه بطله :

كانت الرصاصة، التي دخلت من جهة أنفه، قد خرجت من الصدغ الآخر، وكانت تشوه هذه الجثة تشوها بشعا؛ فقد ظلت بعين مفتوحة⁽⁵⁸⁾.

وقد سجل جان بويون هذه المفارقة بدقة دقيقة عندما كتب أن الشخصية، في الـ«رؤية مع»:

لا تُرى في سريرتها، لأنه قد يكون علينا أن نخرج منها في حين نستغرق فيها، بل تُرى في الصورة التي تكوّننا لنفسها عن الآخرين، الذين يشقون نوعا ما في هذه الصورة. والخلاصة أننا ندرکها كما ندرک أنفسنا في وعينا المباشر للأمور ولواقفنا مما يحيط بنا - ما يحيط بنا وليس في ذواتنا. وبالنتيجة، يمكن القول ختاما إن رؤية الآخرين في صورة ليست نتيجة لرؤية الشخصية المركزية «مع»، وإنما هي تلك الرؤية «مع» نفسها⁽⁵⁹⁾.

ولا يُحقّق التعبير الداخلي تحميّقا تاما إلا في الحكاية ذات «المونولوج الداخلي»، أو في ذلك العمل الأدبي المتطرف الذي هو رواية «الغيرة»^{*}. لـ«ألان روب - كروييه»⁽⁶⁰⁾، حيث تُحصّر الشخصية المركزية تماما في موقعها البؤري وحده، ولا تُستبطن إلا منه. ومن ثم سنستعمل مصطلح «التعبير الداخلي» بمعناه الأقل صرامة بالضرورة - ذلك المصطلح الذي أبرز رولان بارت مقياسه الأدبي في تعريفه لما يسميه الصيغة الشخصية للحكاية⁽⁶¹⁾. ويرى بارت أن هذا المقياس هو إمكان إعادة كتابة القسم السردى قيد الدرس بضمير المتكلم (إن لم يسبق أن كُتِبَ به) دون أن تتسبب هذه العملية في «أي تغيير آخر للخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النحوية بالذات»: هكذا يمكن ترجمة جملة من مثل «لمح جيمس بوند رجلا في حوالي الخمسين من عمره، لا يزال يبدو شابا، إلخ.» إلى ضمير المتكلم («لمَحْتُ، إلخ») - ومن ثم تنتمي، في نظرنا، إلى التعبير الداخلي. وبالعكس، فإن جملة مثل «بَكدَا زنين قطع الثلج في الكأس وقد أوحى لـجوند إلهاما مفاجئا» لا يمكن ترجمتها إلى ضمير المتكلم دون تنافر دلالي واضح⁽⁶²⁾. ونكون هنا بصدد حالة نمطية من التعبير الخارجي، بسبب جهل السارد البين لأنكار البطل الحقيقية. لكنه لا ينبغي لسهولة هذا المقياس العملي تماما أن تغرنا بالخلط بين مقام التعبير ومقام السرد، اللذين يظلان متمايزين حتى في

* La Jalousie.

حكاية «بضمير المتكلم»، أي حتى عندما يضطلع شخص واحد بهذين المقامين (إلا عندما تكون الحكاية بضمير المتكلم مونولوجا داخليا بصيغة الحاضر). فعندما يكتب مارسيل :

لمحت رجلا في حوالي الأربعين من عمره، طويل القامة، ضخم الجثة، أسود الشارين، كان يمدق إلي بعينين وسعهما الانتباه، وهو يضرب سرواله بمخزراة ضريا عصبيا⁽⁶³⁾،

فإن التطابق من حيث «[ضمير] الشخص» بين مراهق بالييك (البطل) الذي يلمح غربيا والرجل الناضج (السارد) الذي يروي هذه القصة بعد عشرات السنين ويعرف جيدا أن ذلك الغريب كان هو شارلوس (ويعرف كل ما يدل عليه موقفه)، تطابق لا ينبغي أن يحجب الاختلاف في الوظيفة، والاختلاف - الذي يهنا هنا على الخصوص - في الخبر. إن السارد يكاد دائما «يعلم» أكثر من البطل، حتى ولو كان هو البطل ؛ ومن ثم فالتعبير على البطل هو عند السارد تقييد اصطناعي للحقل سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب. وسندرس ثانية عما قريب هذه المسألة الحاسمة بصدد المنظور السردى عند بروسست، لكننا لا نزال في حاجة إلى تعريف مفهومين لا غنى عنهما لتلك الدراسة.

التغيرات

يمكن تحليل تغيرات «وجهة النظر» التي تحدث في أثناء حكاية، يمكن تحليلها بأنها تبديلات في التعبير، كتلك التبديلات التي سبق أن صادفناها في رواية «مدام بوقاري» ؛ وفي هذه الحالة سنتحدث عن تبغير متغير، عن علم عليم مع تقييدات جزئية للحقل؛ إلخ. وهذا تميز سردي يمكن الدفاع عنه تمام الإمكان، ومعيار التماسك الذي يُعلى النقد ما بعد السجمسي من شأنه معيار واضح الاعتبارية. فسلوبوك ينص على أن يكون الروائي «وفيا لتحيز ما، وأن يحترم المبدأ الذي تبناه»⁽⁶⁴⁾، لكن لماذا لا يكون هذا التحيز هو الحرية المطلقة وعدم التماسك ؟ لقد برهن إدورد موركان فورستر⁽⁶⁵⁾ وبوث جيدا على تفاهة القواعد السجمسية الزعومة، ومن يستطيع اليوم أن يحمل مؤاخذات جان بول سارتر لفرانسوا مورياك على محمل الجد؟⁽⁶⁶⁾.

لكن تبديلا للتعبير، ولاسيما إذا عُزِل في سياق متماسك، يمكن أيضا أن يحلَّ بأنه خرق مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق، دون أن يؤدي ذلك إلى التشكيك في وجود هذه الشفرة - كما يمكن تبديلا مؤقتا للنغمية، أو نشازا مكرورا أيضا، أن يُحدِّدا في توليفة موسيقية كلاسية بأنهما تعديل أو تغيير دون أن يُشكِّك في النغمية العامة. ومن ثم سأستعمل المعنى المزدوج لكلمة *mode* [صيغة/مقام موسيقي]، التي تحيلنا على النحو والموسيقى معا، فأطلق عموما اسم التغيرات على هذه الحُروق المعزولة، عندما يبقى التماسك الإجمالي مع ذلك قويا بما يكفي لأن يظل مفهوم الصيغة المهيمنة [المقام الموسيقي المهيمن] ملائما. ويقوم نمطا التغيير المعقولان إما على إعطاء خبر أقل من اللازم مبدئيا، وإما على إعطاء خبر أكثر من المسموح به مبدئيا في شفرة التعبير التي تتحكم في المجموع. ويحمل النمط الأول اسما في البلاغة، سبق أن صادفناه في معرض حديثنا عن المفارقات الزمنية التكميلية⁽⁶⁷⁾، وهو : الإسقاط الجانبي أو *paralipse* [النقصان]، ولا يزال الثاني لا يحمل اسما ؛ وسنسميه *paralepse* [الزيادة]، ما دام الأمر لم يعد يتعلق هنا بترك (*lipse* -، من *leipo*) خبر قد ينبغي أخذه (وإعطاؤه)، بل يتعلق على العكس من ذلك بأخذ (*lepse* -، من *lambano*) وإعطاء خبر قد ينبغي تركه.

وندكر بأن النمط الكلاسي للنقصان هو، في شفرة التعبير الداخلي، إسقاط عمل أو فكرة مهمة للبطل البؤري، لا يمكن أن يجهلها البطل ولا السارد، ولكن السارد يختار إخفاءها عن القاري. ونعرف كيف استعمل مستندال هذا المحسن⁽⁶⁸⁾، ويشير جان پويون هذه الواقعة بالضبط في معرض حديثه عن «الرؤية مع»، التي يبدو له عيها الرئيسي هو أن الشخصية تكون فيها معروفة أكثر مما ينبغي مقدما ولا تدخر أي مفاجأة - الأمر الذي يستتبع هذا الإجراء الذي يراه پويون غير موفق، وهو: الإسقاط الإرادي. وفيما يأتي مثال تقريبي : إخفاء مستندال، في رواية «أرمانس»، عبر كثير من مونولوجات البطل الكاذبة، لفكرة ذلك البطل الرئيسية، التي لا يمكن طبعاً أن تفارقه لحظة واحدة، ألا وهي : عجزه الجنسي. ويقول پويون إن ذلك التكم قد يكون طبيعياً لو رُئي أوكتاف من الخارج،

لكن مستندال لا يبقى في الخارج ؛ بل يقوم بتحليل نفسية، وحينئذ يصبح من العبث أن يخفي ما يجب على أوكتاف نفسه أن يعلمه علم اليقين ؛ فإذا كان حزينا، فهو يعلم سبب ذلك، ولا يمكنه أن يستشعر

هذا الحزن دون أن يفكر فيه ؛ ومن ثم قد يتحتم على مستندال أن يُطلعا عليه - وهو ما لم يكن يفعله للأسف ؛ إنه يحصل عندئذ على أثر مفاجأة عندما يكون القارئ قد فهم، لكن ليس الهدف الأساسي من شخصية روائية أن تكون لغزا(69).

نرى أن هذا التحليل يفترض حسما لمسألة لم يُحسَم فيها تماما، ما دامت عُنَّة أو كفاف ليست معطى من معطيات النص بالضبط، لكن لا أهمية لذلك هنا : فلنأخذ المثال وفرضيته. إن هذا التحليل يتضمن أيضا أحكاما سأحترس من تبنيها. لكنه يمتاز بوصف دقيق للظاهرة - التي ليست، بالطبع، حكرا على مستندال. فرولان بارط، في معرض حديثه عما يسميه «اختلاط النسقين»، يشير بحق إلى الـ«خداع» الذي يقوم عند أكاثاكريستي على تبخير حكاية كرواية «لغز ستافورد»* أو رواية «مقتل رودجر أكرويد»* على القاتل وهو يسقط ذكرى القتل وحدها من «أفكار»(70) ؛ ونعرف أن الرواية البوليسية الأكثر كلاسية، ولو أنها تُبَارَ عموما على الشرطي المحقق، تخفي عنا في أغلب الأحيان جزءا من اكتشافاته واستقراراته حتى الانكشاف النهائي(71).

ويمكن التغير المعاكس، وهو فرط الخبر أو الزيادة، أن يقوم على اجتياح لوعي شخصية من الشخصيات في أثناء حكاية تُحكى عموما بتبشير خارجي : يمكن أن تُعتبر من هذا النوع، في مستهل رواية «الجلد المحبب»، منطوقات مثل : «لم يدرك الفتى هلاكه...» أو «تظاهر بمظهر الكليزي»(72) التي تتقابل مع التحيز الجلي جدا للرؤية الخارجية المتبناة حتى ذلك الحين، والتي تمهد لانتقال تدريجي إلى التبشير الداخلي. ويمكن الزيادة أن تقوم أيضا في تبشير داخلي على خبر عرضي عن أفكار شخصية غير الشخصية البورية، أو عن مشهد لا تستطيع هذه الأخيرة أن تراه. وسننتع بذلك صفحة من رواية «ما كانت ميزي على علم به» مكرسة لأفكار السيدة فارانج، التي لا تستطيع ميزي أن تعلمها :

كانت تعلم باقتراب اليوم الذي قد تحس فيه من المتعة في قذف ميزي إلى أبيها بأكثر مما تحس به في اختطافها منه(73).

* *The Sittaford Mystery.*

* *The Murder of Roger Ackroyd.*

آخر ملاحظة عامة قبل العودة إلى الحكاية البيروستسية : لا ينبغي الخلط بين الخبر الذي تقدمه حكاية مبالغة والتأويل الذي يُطلب من القارئ أن يؤوله به (أو يؤوله به دون أن يُطلب منه ذلك). وقد لوحظ غالبا أن ميزي ترى أو تسمع أمورا لا تفهمها، ولكن القارئ يستمرزها دون مشقة. ويمكن عيني شارلوس «اللتين وسّعهما الانتباه» واللتين تنظران إلى مارسيل في بالييك، يمكنهما أن تكونا للقارئ المطلع علامة، تفوت البطل تماما على العكس من ذلك، كمجموع سلوك البارون تجاهه حتى قسم «سدوم». ويحلل برتيل رومبرك حالة رواية لسجون فيليبس ماركاند، هي «ه.م. بوهام، المحترم»^{*}، يحضّر فيها السارد - وهو زوج مفعم بالثقة - مشاحنات بين زوجته وصديق له، يحكيها دون أن يسيء الظن، لكن دلالتها لا يمكن أن تفوت أقل القراء براءة⁽⁷⁴⁾. هذا الإفراط في الخبر الضمني حول الخبر الصريح يؤسس مجموع لعبة ما يسميه بارط القرائن⁽⁷⁵⁾، والتي تشتغل أيضا في التبشير الخارجي : ففي أقصوصة «تلال كفييلة ييضاء» ينقل همنكووي الحديث بين شخصيته وهو يمتنع عن تأويله كل الامتناع : هكذا يبدو الأمر هنا وكأن السارد، كبطل ماركاند، لا يفهم ما يحكيه ؛ وهذا لا يمنع القارئ البتة من تأويله طبقا لمقاصد المؤلف، كما يحدث كلما كتب روائي «شعر بعرق بارد ينضح من ظهره» فنترجمه نحن دون تردد : «كان خائفا». إن الحكاية تقول دائما أقل مما تعلم، ولكنها تُطْلَعُ غالبا على أكثر مما تقول.

التعددية الصيغية

لنكرر مرة أخرى أن استعمال «ضمير المتكلم»، وبعبارة أخرى أن التماهي بين شخص السارد والبطل⁽⁷⁶⁾، لا يستتبع البتة تبيرا للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك، إن السارد الذي ينتمي إلى نمط «السيرة الذاتية»، سواء أكانت سيرة ذاتية واقعية أم خيالية، مباح له «طبيعة» - بسبب تماهيه مع البطل، بالذات - أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية «بضمير الغائب». فعند ترسترام شاندي من عدم التحفظ في الخلط بين عرض «آرائه» - وبالتالي معارفه - الراهنة وحكاية «حياته» الماضية، أقل مما عند فيلدينك في الخلط بين عرض آرائه وحكاية حياة طوم جونز. ومن ثم فالحكاية اللاشخصية تميل إلى التبشير الداخلي

* H.M. Pulham, Esquire.

بمجرد ميلها (إن كان ذلك ميلاً) إلى التحفظ ومراعاة ما قد يسميه سارتر بـ«حرية» شخصياته (أي جهلها). وليس للسارد السيري الذاتي أي مبرر من هذا النوع ليفرض الصمت على نفسه، بما أنه غير ملزم بأي تحفظ من نفسه. والتعبير الوحيد الذي عليه أن يراعيه يتحدد بالقياس إلى خبره الحاضر بصفته ساردا وليس بالقياس إلى خبره الماضي بصفته بطلاً⁽⁷⁷⁾. ويمكنه - لو شاء - أن يختار هذا الشكل الثاني من التعبير (الذي هو التعبير على البطل)، ولكنه ليس مجبراً عليه البتة؛ ولو تم هذا الاختيار لأمكن اعتباره نقصاناً هو أيضاً، ما دام السارد يضطر، لكي يقتصر على الأخبار التي يحتفظ بها البطل لحظة العمل، إلى أن يلغي كل الأخبار التي حصل عليها بعد ذلك، والتي هي أساسية في الأغلب الأعم.

ومن الواضح (وقد سبق أن صادفنا مثلاً على ذلك) أن بروسست قد التزم إلى حد كبير بذلك التقييد المبالغ فيه، وأن الصيغة السردية لرواية «بمخاط...» هي في الغالب تبعية داخلية على البطل⁽⁷⁸⁾. فـ«وجهة نظر البطل» عموماً هي التي تتحكم في الحكاية، بقيوده الحقلية وجهالاته المؤقتة بل وما يعتبره السارد في ذاته تهورات الشباب، بل سذاجات، بل «أوهاماً عليه أن يتخلى عنها». وقد ألح بروسست، في رسالة شهيرة إلى جاك ريفيير، على اهتمامه بإخفاء كنه فكرته (التي تنتهي هنا مع فكرة مارسيل - السارد) حتى لحظة الانكشاف النهائي. فالفكرة الظاهرية في الصفحات الأخيرة من قسم «سوان» (والتي نتذكر عنها مع ذلك أنها تروي عن تجربة حديثة العهد تماماً مبدئياً) هي، كما يقول بقوة:

نقيض خلاصتي. إنها مرحلة، ذات مظهر ذاتي وانفعالي، في اتجاه أكثر الخلاصات موضوعية وإيماناً. ولو استنتج منها أن فكرتي شكية ضجرة، لكان ذلك تماماً كما لو أن مُشاهداً رأى - في نهاية المشهد الأول من أوبرا «بارسيفال» - شخصية لم تفهم شيئاً من الحفلة فطردها كغيرفانز، فافتراض هذا المُشاهد أن فأكثر قصد أن سلامة الطوية لا تُنفضي إلى شيء.

وبالمثل، فإن تجربة حلوى المادلين (التي هي أيضاً حديثة العهد مع ذلك) منقولة في قسم «سوان»، ولكنها غير مفسّرة، ما دام السبب العميق لمتعة التأبه غير مكشوف: «لن أفسرها إلا في نهاية المجلد الثالث». أما الآن، فيجب مراعاة جهل البطل ومُداراة تطوّر فكرته وعمل الموهبة البطيء:

لكن هذا التطور لفكرة من الفكر، لا أريد أن أحلله تحليلاً تجريدياً بل أريد أن أعيد خلقه، أن أحياه. ولذلك فأنا مجبر على تصوير الأخطاء، دون الاعتقاد بأن علي أن أقول إنني أعتبرها أخطاءً؛ وإذا ظن القارئ أنني أعتبرها حقيقة، فتلك غلطتي. وسيؤكد المجلد الثاني سوء الفهم هذا. وأتمنى أن يبدده المجلد الأخير⁽⁷⁹⁾.

ونحن نعلم أن المجلد الأخير لم يبدد سوء الفهم هذا كله. فهذا خطرُ التعبير الواضح، الذي كان يستندال يتظاهر بحماية نفسه منه بواسطة هوامش في أسفل الصفحة: «إنه رأي البطل، الذي جُنَّ والذي سيُصْلِح غلطه».

وبالطبع، فالأساسي - أي تجربة التذكر اللاإرادي، والموهبة الأدبية المرتبطة به - هو الذي كان بروسست أكثر دأباً على تهيبه التعبير عليه، بما أنه يحظر على نفسه كل إشارة مبتسرة، كل تشجيع غير متحفظ. إن «مِخَن» عجز مارسيل عن الكتابة، وولعه الزمن بالفنون، ونفوره المتزايد من الأدب، لا تني تتراكم حتى الانقلاب المذهل في فناء قصر كيرمانت - وهو مذهل، لأن التشويق قد دُبِّر طويلاً من طريق تبئير دقيق جداً على هذه النقطة. لكن مبدأ عدم التدخل ينصب أحياناً على مواضيع أخرى كثيرة - كاللواط، مثلاً، الذي يظل في نظر القارئ والبطل معاً، قارة يصادفها كثيراً ولكنه لا يتعرفها أبداً حتى الصفحات الأولى من قسم «سدوم»، وذلك بالرغم من مشهد مونجوفان المنذر.

ولاشك في أن أضخم استثمار لهذا التحيز السردى (أي التبئير على البطل) هو الكيفية التي تُتناول بها غراميات البطل وأيضاً غراميات ذلك البطل من الدرجة الثانية الذي هو سوان في قسم «حب لسوان». ويستعيد التبئير الداخلي هنا ثانية الوظيفة النفسية التي كان قد أعطاها إياه الأب بريقو في روايته «مانون ليسكو»*: فالتبئير المنظم لـ«وجهة نظر» أحد المحرّكين يسمح لمؤلف بأن يهمل مشاعر الآخر إهمالاً يكاد يكون مطبقاً، وبأن يشكل له بالتالي شخصية ملغزة غامضة، بما قل من الجهد، وهي تلك الشخصية ذاتها التي سيخلق لها بروسست تسمية «الكائن المهرب». ونحن لا نعرف عن «الحقيقة» الداخلية لسأوديت أو جيلبيرت أو ألبرتين، في كل مرحلة من هوائن، أكثر مما يعرفه عنها سوان أو مارسيل؛ ولا شيء يمكن أن يكون أكثر

* *Manon Lescaut*.

فعالية في توضيح «ذاتية» الحب الجوهري حسب بروسست من ذلك التلاشي الدائم لموضوعه : فالكائن الهروب هو الكائن المحبوب بطبعه(80). إننا لن نكرر هنا قائمة الحادثات (أول التقاء بسجيليوت، اعترافات ألبيرتين الكاذبة، حادث السرنجات، الخ...). التي سبق أن ذكرناها في معرض حديثنا عن الاسترجاعات ذات الوظيفة التصحيحية والتي لن يكتشف البطل - ومعه القارئ - دلالتها الحقيقية إلا بعد ذلك بوقت طويل.

ويجب أن نضيف إلى أشكال الجهل وسوء الفهم المؤقتة هذه نقاطا من الغموض النهائي، يلتقي فيها منظور البطل ومنظور السارد ؛ هكذا لن نعرف أبدا ما كانت عليه مشاعر أوديت «الحقيقية» تجاه سوان، أو مشاعر ألبيرتين «الحقيقية» تجاه مارسيل. وتزودنا صفحة من كتاب «الفتيات المزدهرات» بمثال يوضح جيدا هذا الموقف الاستفهامي نوعا ما الذي تفقه الحكاية من تلك الكائنات المستغلقة، عندما يتساءل مارسيل، الذي صرفته ألبيرتين، عن السبب الذي جعل الفتاة ترفض له قبلة بعد سلسلة من التمهيدات الواضحة غاية الوضوح :

...موقفها في ذلك المشهد، لم أتمكن من تفسيره لنفسى. فقيما يخص فرضية انها مُطلقة العفة (وهي فرضية كنت قد فسرتُ بها أولا العنف الذي كانت قد رفضت به ألبيرتين أن أقبلها وأضاجعها، مع أنها لم تكن ضرورية البتة لتصوري صلاح صديقتي وشرفها الأسامي)، فإنني لم أكن أكف عن تصحيحها مرة بعد مرة. كانت هذه الفرضية مناقضة تماما للفرضية التي وضعتها أول يوم رأيت فيه ألبيرتين ! ثم كانت كثير من الأفعال المختلفة - التي تنم كلها عن لطافة نحوي (وهي لطافة رقيقة، حزينة أحيانا، قلقة، غيّرى من تفضيلي لساندريه) - تحيط من كل الجوانب بإيماءة الجفاء التي كانت قد دقت بها الناقوس، هربا مني. فلماذا كانت قد طلبت مني إذن أن آتي لأقضي الأمسية بجانبها ؟ ولماذا كانت تتحدث لفة الود باستمرار ؟ إلآم تستند الرغبة في رؤية صديق وفي الخشية من أن يفضل عليك صديقتك وفي السعي في إرضائه وفي إخباره روائيا بأن الآخرين لن يعرفوا أنه قضى الأمسية عندك، لذا رفضت له سعادة في مثل هذه البساطة وإذا لم يكن ذلك يسرُّك ؟ لم أكن أستطيع أن أظن، على كل حال، أن فضيلة ألبيرتين قد بلغت ذلك الحد، وكنت قد أخذت في التساؤل هل كان لنعمة مبرر تائق، كرائحة كريمة مثلاً تظن أنها تبعث

منها وتخشى أن تغيظني بها، أو مبرر جبن، لو ظننت مثلا، في جهلها بوقائع الحب، أن حالة ضعفي العصبي قد تكون شيئا مُعدياً يمكن أن يُنقل إليها بالقبلة(81).

إن قرائن التبعية هي التي يجب أن نؤوّل بها مرةً أخرى تلك الانفتاحات على نفسية الشخصيات الأخرى غير البطل، التي تتعهد الحكاية بممارستها ممارسة تزداد أو تنقص افتراضاً، كما يحدث عندما يخمن مارسيل فكرة مُكالمه أو يحدها بناء على تعبير وجهه :

رأيت في عيني كوطار - القلقتين كما لو كان يخشى أن يفوته القطار - أنه كان يتساءل إن لم يكن قد استسلم لرقته الطبيعية. كان يحاول أن يتذكّر إن كان قد فكر في التظاهر بمظهر البرود، كما يحدث المرء عن مرآة ليتأكد فيها من أنه لم ينس أن يربط أزرته. وفي غمرة شكه وفي سبيل التعويض عن كل ما كان قد فعله، كيفما كان، أجاب بفظاظة(82).

وغالبا ما لاحظ النقاد؛ منذ ليو شپتسر(83)، تواتر تلك التعابير المصنّعة (ربما، على الأرجح، كما لو، يبدو، يظهر) التي تتيح للسارد أن يقول على سبيل الافتراض ما لا يستطيع تأكيده دون أن يخرج من التبعية الداخلي، والتي لم يخطيء مارسيل مولر بالتالي في اعتبارها «أعدارا للروائي»(84) تفرض حقيقته تحت غطاء مخادع بعض المخادعة فيما وراء شكوك البطل كلّها وربما شكوك السارد أيضا : ذلك لأن السارد يشارك البطل جهله هنا أيضا ؛ بل إن التباس النص لا يمكننا من تقرير كون «ربما» أثرا للأسلوب غير المباشر - وبالتالي كون الحيرة التي تدل عليها حيرة للبطل وحده. كما يجب أن نلاحظ أن الطابع التعددي غالبا لهذه الافتراضات يخفف كثيرا من وظيفتها المتمثلة في الزيادة غير المصرح بها، بينما يضحّم دورها المتمثل في أنّها مؤشرات إلى التبعية. فعندما تعرض علينا الحكاية ثلاثة تعليقات، يُستهل كل منها بـ«ربما»، لاختيار أحدها، في تفسير الفظاظة التي أجاب بها شارلوس السيدة ده كالاردون(85)، أو عندما يُربط صمّ صبي المصعد في البليك بثمانية أسباب ممكنة دون تفضيل أحدها(86)، فإننا في الواقع لا نكون أكثر «اطلاعا» متا عندما يتساءل مارسيل أمامنا عن أسباب رفض ألبيرتين. ونكاد لا نستطيع أن نوافق هنا مولر، الذي يأخذ على پروست استبداله «سلسلة من الأسرار الصغيرة بسر كل كائن» وفرضه

فكرة أن الحافظ الحقيقي يوجد بالضرورة بين تلك الحوافز التي يمحسها، وبالتالي أن «سلوك شخصية من الشخصيات خاضع دوما لتفسير عقلائي» (87) - نكاد لا نستطيع أن نواقفه على ذلك، لأن تعدد الافتراضات المتناقضة يوحي أكثر ما يوحي بتعذر حل المشكلة، وعلى أي حال يعجز السارد عن حلها.

لقد سبق أن لاحظنا الطابع الذاتي جدا للأوصاف الهروستية، المرتبطة دائما بأحد نشاطات البطل الإدراكية المبأر عليها بدقة (88) : فليست «مدن»ها فقط هي التي لا تتجاوز أبدا مدة التأمل الواقعي، بل إن مضمونها أيضا لا يتجاوز أبدا ما يدركه التأمل فعلا. لا نعدُ إلى هذا الموضوع، المشهور من جهة أخرى (89)؛ ولنتنصر على التذكير بالأهمية الرمزية في رواية «بمحا...» للمشاهد التي يكتشف فيها البطل بصدفة عجيبة غالبا منظرا لا يدرك إلا جزءا منه، وتراعي الحكاية تقييده البصري أو السمعي مراعاة دقيقة : سوان أمام النافذة التي يحسبها نافذة أوديت، لا يستطيع أن يرى شيئا من بين «صفائح المصارع المائلة»، وإنما فقط أن يسمع «مهمة حديث في سكون الليل» (90) ؛ مارسيل في مونجوقان، يشهد من النافذة المشاحنة بين الفتاتين، ولكنه لا يستطيع أن يتبين نظر الأنسة قانتوي ولا أن يسمع ما تمس لها به صديقتها في أذنها، والذي سيتوقف من أجله المشهد عندما تأتي «وهيتها تعمي، خرقاء، مشغولة البال صادقة وحزينة»، لتغلق المصارع والنافذة (91) ؛ مارسيل مرة أخرى يرقب من أعلى السلم، ثم من الدكان المجاور، «اتصال» شارلوس وجويان، الذي لن يدرك الجزء الثاني منه إلا إدراكا سمعيا ليس غير (92) ؛ مارسيل دائما، يكتشف، عبر «كوة بيضية جانبية» (93)، جلد شارلوس في مَلَأَط جويان. ويلجُ النقاد عموما، وحق، على عدم مشابهة هذه الأوضاع للواقع (94)، وعلى التشويه الخفي الذي تلحقه بمبدأ وجهة النظر ؛ لكنه قد يكون علينا أولا أن نقر بأن في هذا، كما في كل تحايل، اعترافا ضمنيا بالشفرة وتأكيدا لها : فهذه التطفلات البهلوانية، مع تقييدها الحقلية البارزة، تتم خصوصا عن الصعوبة التي يعاني منها البطل في إشباع فضوله وفي النفاذ إلى حياة الغير. ومن ثم فهي في حاجة إلى أن تُنرج في عداد التعبير الداخلي.

ويذهب التقييد بهذه الشفرة أحيانا - كما سبق أن أتيت لنا فرصة ملاحظته - إلى حد أن يصبح ذلك الشكل من التقييد الحقل المفرط الذي هو النقصان ؛ وقد زدنا نهاية شغيف مارسيل بالدوقة ووفاة سوان وحادثة ابنة العمه

الصغيرة في كومبري ببعض الأمثلة على ذلك. صحيح أننا لم نعلم بوجود هذه النقصانات إلا من خلال كشف السارد له فيما بعد، وبالتالي من خلال تدخّل قد يُعزى، هو، إلى الزيادة، لو اعتبرنا التبّعير على البطل أمراً يفرضه الشكل السيرّي الذاتي. لكن سبق أن رأينا أن المسألة ليست كذلك، وأن تلك الفكرة الشائعة كثيراً إنما تتأتى من خلط شائع أيضاً بين المقامين. والتبّعير الوحيد الذي تستتبعه الحكاية «بضمير المتكلم» استتباعاً منطقياً هو التبّعير على السارد، وسنرى أن هذه الصيغة السردية الثانية توجد في رواية «بمخا...» جنباً إلى جنب مع الصيغة السردية الأولى.

ويتمثّل تجلّ واضح لهذا المنظور الجديد في الإعلانات التي صادفناها في فصل الترتيب. فعندما يقال عن مشهد مونجوقان إنه سيمارس فيما بعد تأثيراً حاسماً على حياة البطل، فإن هذا الإشعار لا يمكن أن يكون صادراً من البطل، بل من السارد بالضبط – وذلك في أغلب الأحيان ككل أشكال الاستباق، التي تتجاوز دائماً قدرات البطل المعرفية (اللهم إلا ما كان من تدخّل فوق الطبيعي، كما في الرؤى النبوية). وبالمثل، فالاستشراق بالضبط هو مصدر الأخبار التكميلية المستهّلة بتعابير من نمط: علمت منذ (95)، والتي تنتمي إلى تجربة البطل اللاحقة، أي إلى تجربة السارد. وليس من الصائب أن ننسب مثل هذه التدخلات إلى «الروائي العليم» (96): فهي لا تمثل إلا نصيب السارد السيرّي الذاتي في عرض وقائع مازال البطل يجهلها. ولكن السارد لا يظنّ أن ذلك يتطلب منه أن يؤجل ذكرها إلى أن يطلّع عليها البطل. فبين خبر البطل وعلم الروائي العليم يوحد خبر السارد، الذي يتصرّف به هنا كما يريد، ولا يحتفظ به لنفسه إلا عندما يرى سبباً محدداً لذلك. ويمكن الناقد أن يعترض على ملاءمة متمّمات الخبر هذه، ولكن ليس على شرعيتها أو مشابقتها للواقع في حكاية ذات شكل سيرّي ذاتي.

ثم إنه يجب التسليم بأن هذا لا يسري على استيفات الخبر الصريحة والمعلنة وحدها. فسمارسيل مولر نفسه يلاحظ أن عبارة مثل «كنت أجهل أن...» (97) – وهي تحدّد حقيقي للتبّعير على البطل – يمكن أن نعني علمت منذ...، ولاريب في أن ضمير المتكلم هذين قد يقياننا على صعيد الخوِّك. ويضيف قائلاً: «اللبس متواتر، والاختيار بين الروائي والسارد في إسناد معطى خبري اختيار اعتباطي غالباً» (98). ويبدو لي أن المنهج السليم يفرض هنا، في مرحلة أولى على الأقل، ألا يُسند إلى «الروائي» (العليم) إلا ما لا يمكن إسناده حقاً إلى السارد. وعندها تبين أن

عددا معيناً من الأخبار التي يسندها مولر إلى «الروائي المحترق للسور»⁽⁹⁹⁾ يمكن إسنادها دُونَما ضرر إلى معرفة المحرّك اللاحقة : من ذلك، مثلا، زيارات شارلوس لدرس بريشو أو المشاحنة التي تجري في بيت لاييرما بينما يحضر مارسيل حفلة كيرمانت النهارية، أو حتى الحوار بين الوالدين مساء زيارة سوان، وإن لم يستطع البطل حقا أن يسمعه لأول وهلة⁽¹⁰⁰⁾. وبالمثل، فإن كثيرا من التفاصيل عن العلاقات بين شارلوس وموريل يمكن أن ينتهي بكيفية أو بأخرى إلى علم السارد⁽¹⁰¹⁾. وتُفترض هذه الفرضية نفسها فيما يَحْصُرُ خيانات بازان واعتناقه للدريفوسية، وعلاقته المتأخرة بأوديت، وفيما يَحْصُرُ علاقات السيد نيسيم بيرنار الغرامية التعيسة، إلخ⁽¹⁰²⁾. - وهي كلّها تطفلات وثرثرات، صحيحة أو زائفة غير بعيدة الاحتمال البتة في الكون السروسسي. لنذكر أخيرا بأن قصا من هذا النوع هو الذي تُسند إليه معرفة البطل للعلاقات الغرامية بين سوان وأوديت، وهي معرفة من الدقة بحيث يظن نفسه ملزما بأن يعذره بكيفية يمكن أن تتبدى خرقاء بالأحرى⁽¹⁰³⁾، وبحيث لا يوفر من جهة أخرى الفرضية الوحيدة القادرة على إظهار التبئير على سوان في هذه الحكاية داخل الحكاية، وأعني : أنه مهما كانت المصادر المحتملة لهذه المعرفة، فإن أول هذه المصادر لا يمكن أن يكون غير سوان نفسه.

وتبدأ الصعوبة الحقيقية عندما تنقلُ لنا الحكاية، في الحال ودون أي لف ظاهر، أفكار شخصية أخرى في أثناء مشهد يكون البطل نفسه حاضرا فيه : السيدة ده كأمبرميز في الأوبرا، البواب في حفلة كيرمانت الساهرة، مؤرخ حرب الفروند أو أمين المحفوظات في حفلة فيليباريزيس النهارية، بازان أو بروتوي في أثناء حفلة العشاء عند أوريان⁽¹⁰⁴⁾. كذلك، تُنفذُ، دون أي وسيط ظاهر، إلى مشاعر سوان تجاه زوجته أو مشاعر سان - لو تجاه راحيل⁽¹⁰⁵⁾، بل إلى الأفكار الأخيرة لسبيركوط المحتضر⁽¹⁰⁶⁾، وهي أفكار - كما لوحظ غالبا - لا يمكن أن تكون قد نُقلت حقا إلى مارسيل، ما دام لم يستطع أحد - لسبب بديهي - أن يطلع عليها. ومن ثم فتلك زيادة لا تنحصر قطعا في خبر السارد، بل هي زيادة علينا فعلا أن نسندها إلى الروائي «العلم» - وهي زيادة قد تكفي للبرهنة على أن بروتوست قادر على خرق حدود «نسق»ه السردى الخاص.

لكننا لا نستطيع طبعا أن نحصر بصيب الزيادة في هذا المشهد وحده، بحجة

أنه المشهد الوحيد الذي ينطوي على استحالة فيزيائية. فالمقياس الحاسم ليس الإمكان المادي أو حتى المشابهة النفسية للواقع، بل هو التماسك النصي والنعمية السردية. هكذا يعزو ميشيل زيمون للروائي العليم المشهد الذي يجبر فيه شارلوس كوطارَ إلى غرفة مجاورة ويحدثه دون شاهد(107). ولا شيء يمنع مبدئياً افتراض أن يكون هذا الحوار، كغيره من الحوارات(108)، قد نقله كوطار نفسه إلى مارسيل، لكن يبقى أن قراءة هذه الصفحة تفرض فكرة سرد مباشر بغير وسيط، وقس على ذلك كل تلك الحوارات التي ذكرتها في الفقرة السابقة، وبعض حوارات أخرى أيضاً، والتي ينسب فيها پرووست أو يهمل بوضوح خيال السارد السيري الذاتي والتبعية الذي يستتبعه ذلك الخيال – بل التبعية على البطل الذي هو شكله المبالغ فيه – ليتناول حكايته بصيغة ثالثة، هي التبعية الصفر طبعاً، أي علم الروائي الكلاسي العليم. ولنلاحظ عَرَضاً أن هذا التناول سيكون مستحيلاً لو كانت رواية «بمختار...» سيرة ذاتية حقيقية – وهو ما لا يزال البعض يريد أن يتبينه فيها. الأمر الذي يستتبع هذه المشاهد، التي أظن أنها شائعة في نظر صفائي «وجهة النظر»، والتي تُتناول فيها أنا والأغيار على قدم المساواة، كما لو كانت للسارد العلاقة نفسها تماماً بكامبرمير وبازان وبريوطي و«أنا»ه الماضية الخاصة :

كانت السيدة ده كامبرمير تتذكر أنها سمعت أن قيل لسوان.../أما أنا، فإن تفكير ابنتي العم.../كانت السيدة ده كامبرمير تحاول أن تبين.../أما أنا فلم أكن أشك... (109).

فمثل هذا النص مبني بوضوح على التناقض بين أفكار السيدة ده كامبرمير وأفكار مارسيل، كما لو كانت في مكان ما نقطة قد تبدو لي منها فكري وفكرة غيري متناظرتين – إنه أوج اختلال الشخصية، الذي يشوش قليلاً صورة الذاتوية السردية الشهيرة. الأمر الذي يستتبع أيضاً مشهد مونجوقان ذاك، الذي سبق أن سجلنا فيه التبعية الصارم جداً على مارسيل بالنظر إلى الأعمال المرئية والمسموعة، ولكنه بالمقابل مبار تماماً على الأنسة فانتوي بالنظر إلى الأفكار والمشاعر (110) :

شَعَرْتُ ... فَكَّرْتُ ... وَجَدْتُ نَفْسَهَا غَيْرَ مَحْفَظَةٍ، تَحْفَوثُ رَقَةً قَلْبَهَا
من ذلك ... تَظَاهَرْتُ ... حَزَرْتُ ... فَهَمْتُ، إلخ.

وذلك كأن الشاهد لم يكن يستطيع أن يرى كل شيء ولا أن يسمع كل شيء، ولكنه كان بالمقابل يحزر كل الأفكار. لكن الحقيقة طبعاً هي أن هنا شفرتين متنافستين تشتغلان على صعيدين من الواقع يتعارضان ولا يلتقيان.

ومن المؤكد أن هذا التعبير المزدوج⁽¹¹¹⁾ يتفق هنا مع التناقض الذي ينظم كل هذه الصفحة (كشخصية الأنسة فانتوي كلها، «العذراء الخجلى» و«الفظة الحشنة»)، التناقض بين الخلاعة الوحشية للأعمال (التي يدركها البطل - الشاهد) والرقة القصوى للعواطف، الذي لا يستطيع أن يكشفه إلا سارد عليم، قادر كما لله نفسه على أن يرى ما وراء السلوكيات وأن يعلم ما في الصدور⁽¹¹²⁾. لكن هذا التواجد الذي يكاد لا يُفكر فيه يمكن أن يقوم شعابرا لممارسة بروسست السردية كلها، التي تلعب دون اهتمام - وكأنها لا تتبها لهذا اللعب - بثلاث صيغ تبئير في آن واحد، بما أنها تنتقل على خاطر من وعي بطله إلى وعي سارده، وتسكن بالتناوب وعي أشد شخصياته اختلافا. وهذا الوضع السردى الثلاثي لا يمكن تشبيهه البتة بعلم الرواية الكلاسية العليم البسيط، لأنه لا يتحدى شروط الوهم الواقعي فحسب، كما كان سارتر يأخذ على مورياك، بل يخرق أيضا «قانونا للروح» يقضي بأن ليس للمرء أن يكون في الداخل والخارج معاً. واستثناءا للاستعارة الموسيقية المستعملة آنفا، نود أن نقول إن بين نسق نغمي (أو صيغي) تتحدد بالقياس إليه كل الخروق (التقصانات والزيادات) بأنها تغيرات ونسق لا نغمي (لا صيغي ؟) لا تسود فيه بعد أي شفرة ويصير فيه مفهوم الخرق ذاته لاغيا، تمثل رواية «بحثا...» حالة وسطى خير تمثيل : إنها حالة جمعية، شبيهة بالنسق متعدد الأنغام (متعدد الصيغ) الذي دشنته لبعض الوقت، وبالضبط في سنة 1913 هذه نفسها، باليه «تقديس الربيع»^{*}. ولا ينبغي فهم هذا التشبيه فهما مفرط الحرفية⁽¹¹³⁾ ؛ وليخدمنا على الأقل في توضيح سمة الحكاية السبروستسية هذه النمطية والمقلقة كثيرا والتي نود أن نسميها تعدديتها الصيغية.

فلنذكر، في خاتمة هذا الفصل، بأن هذا الوضع الملبس - بل المعقد - والفوضوي عمدا، لا يميز نسق التبئير فحسب، بل يميز ممارسة رواية «بحثا...» الصيغية كلها : فهو تواجد مفارق لأضخم كثافة محاكاتية وحضور للسارد مناقض مبدئيا لكل محاكاة روائية، على مستوى حكاية الأعمال ؛ وهو هيمنة للخطاب المباشر، يفاقمها استقلال الشخصيات الأسلوبية (أوج المحاكاة الحوارية)، ولكنها في

* *Sacre de printemps/Rite of Spring.*

النهاية تغرق الشخصيات في لعب لفظي هائل (أوج المجانية الأدبية، نقيض الواقعية) ؛ وهو أخيرا تنافس بين تبئيرات متنافرة نظريا، تنافس يزعم منطق التمثيل السردى كله. هذا التدمير للصيغة، رأيناه مرة بعد أخرى، يرتبط بنشاط السارد نفسه، بل بحضوره، بتدخل المصدر السردى - تدخل السرد في الحكاية - الذي هو تدخل مشوش. وهذا المقام الأخير - مقام الصوت - هو الذي علينا الآن أن ننظر فيه لدانه، بعد أن صادفناه مرارا وتكرارا من غير قصد.

هوامش

- (1) أفلاطون، الجمهورية، 392 ح إلى 395. [م-ع - نجيل على ترجمة عربية لكتاب الجمهورية من إغناز حانغار (جمهورية أفلاطون، سلسلة من كتب الفلسفة، نشر دار التراث، بيروت، 1969، صص. 85-88)، مع أن التواهد للأحدودة منه ها من ترجمتها الخاصة] ؛ راجع : G. Genette, *Figures II*, 50-56.
- (2) تبدو لي ترجمة هيل فليجيس^١ الشائعة بـ«حكاية بسيطة» ترجمة غير موفقة إلى حد ما. ذلك بأن هيل فليجيس هي الحكاية غير المختلطة (في 39 ب، يقول أفلاطون . أكراطون) بعاصر محاكاتية ؛ ومن ثم فهي خالصة.
- (3) أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، 1448 م.
- (4) انظر على الخصوص . بيبي لوبوك، صعبة الرواية ففي نظر لوبوك (ص. 62) .
أن من التحليل لا يبدأ إلا عندما يعثر الروائي قصته موضوعا يعرض ويظهر حيث يمكنه معه
- (5) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961
- (6) الإلياذة، ١، الآيات 34-36، تر. أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981، ص. 101.
- (7) الجمهورية، تر. حاحتار، ص. 86 .
- (8) *Communications* 11, p. 84-89.
- [م.ع. - تر. عربية : ر. نارط، «أنز الواقع»، ضمن الأدب والواقع، تر محمد معتمد وعبد الخليل الأردى، نشر تيمبل، مراكش، ط. 1، 1992، صص. 37-44].
- (9) ص. 79.
- (10) ^١ Norman Friedman, «Point of View in Fiction», *PMLA*, 1955 ; reprinted in Philip Stevick, ed , *The Theory of the Novel*, New York, 1967, p 113.
- هذا العجز المزعوم للحكاية السبويه الذاتية يصفه أ. أ. مندلو وصفا أدق بقوله :
- قلما تتمكن الرواية بضمير المتكلم من الإيهام بالصور والعورية، وهذا خلاف ما قد يمكن توقعه فهي لا تيسر تماهي القارئ مع الطلل على الإطلاق، بل تميل إلى أن تبدو بعيدة في الرمز ويحير مثل هذه الرواية هو أنها استعادية، وأنها تقيم مسافة رمزية معترفا بها بين رسم القصة (وهو رسم الأحداث التي وقعت) والرسم الواقعي للساد (أي الرمز الذي يتخفى فيه عن تلك الأحداث) هناك فرق رئيسي بين حكاية تكذب طردا انطلاقا من الماضي، كما في الرواية بصير المتكلم، وبالعزم من أن كلتا الحكايتين تكذب في الماضي، فإن الأول يومهم فيها بأن الحدث قيد الوقوع ؛ في حين يدرك الحدث في الثانية بصعته سبق أن وقع
- (*Time and the Novel*, New York, 1952, p. 106-107).
- (11) Plato, *Cratylus*, 432 d, trans. H. N. Fowler (Cambridge, Mass. · Loeb Classical Library, 1926), p. 165.
- (12) الإلياذة، ١، ١١، 26-32، تر أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981، ص. 100

(13) Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Livre II, chap. 13, Garnier, p. 301.

كذلك، ماتيلدا، المشغولة بالرسم على ألومها :
هَضَّتْ بغرورة...

(II, chap. 19 ; Garnier, p. 355).

ويذهب جوليان إلى حد «التفكير» باللهجة الكسكونية :
الشرف في خطر، قال لنفسه.

(II, chap. 15 ; Garnier, p. 333).

(14) قالت لي : متحيم نعمة الصباح بلاشك.

(PI, 697/RHI, 529).

والمفارقة هنا هي أن الترجمة تحبر نفسها شاهداً حرفياً، يبرزه تقليد للصوت. لكن لو اكتفت فرانسواز
بالقول :

أرتي أن أحييكم نعمة الصباح،

لتقيدت بمعيار الخطاب غير المباشر.

(15) Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Paris, 1926, p. 57 sq.

(16) يجمع بين القصة والمحاكاة بالمعنى الأفلاطوني.

(17) والذي نقله فاليري لافرو في مقدمته لطبعة 10/18 لرواية ديجاردان «شجرات الغار مقطوعة»، ص.

8. وقد جرت هذه المناقشة عام 1920 أو بعده بقليل. ولندكر بأن الرواية ترقى إلى عام 1887.

(18) يزيد ديجاردان نفسه في الإلحاح على مقياس أسلوبه هو حاصية أن لا شكل بالضرورة، في نظره،
للمونولوج الداخلي :

خطاب بلا مستمع ولا قائل، تعبر به شخصية عن فكرتها الأكثر حميمية، تلك الفكرة الأكثر قرباً
من اللاوعي، السابقة لكل تنظيم منطقي، أي الفكرة في حالة تولدها، وذلك بواسطة جعل مباشرة
مقلصة إلى أدنى حد تركيبي لها، بحيث تحلب الانطباع بالخطيب.

(*Le monologue intérieur*, Paris, 1931, p. 59).

ومن الواضح أن الصلة هنا بين حميمية الفكرة وطابعها غير المنطقي وغير المين حكم مسبق في ذلك
العصر. ومونولوج هولبي يلوم يطابق ذلك الوصف بما فيه الكفاية، لكن مونولوجات شخصيات صمويل
بيكيت هي، على العكس من ذلك، زائدة المطلق ومتحركة بالأحرى.

(19) انظر في هذا الشأن :

L.E. Bowling, «Waht is the Stream of Consciousness Technique?», *PMLA*, 65 (1950),
p. 333-345 ; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley,
1954) ; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method* (New
Haven, 1955).

(20) PI, 298-300/RHI, 229-230.

(والتشديد مني).

(21) PI, 300-301/RHI, 231.

زد على ذلك أن هذا المونولوج ترددي كاذبٌ أيضاً.

(22) PIII, 421-422/RHII, 676-678.

(23) PI, 286-289/RHI, 219-222.

(والتشديد مني).

(24) PIII, 890-891/RHII, 1016.

(والتشديد مني).

(25) انظر، في هذا الشأن، ميشيل ريمون (Michel Raimond, *La crise du roman*, Paris, 1966, p. 277-282) الذي يتفحص الرأي الذي أبداه روبرت كيمب عام 1925 في بروسيت يستخدّم المونولوج الداخلي فينتهي - كسليجاردان - إلى الرفض :

هذه النظريات تبدو معضية به أحيانا إلى حدود المونولوج الداخلي، لكنه لا يتعلما أبدا، ويتعد عنها في معظم الأحيان.

(26) PI, 45-46/RHI, 34-35.

(27) Houston, *Art. cit.*, p. 37.

(28) PIII, 84/RHII, 436.

(29) PII, 762/RHII, 117-118.

(30) كما في حلم صوان (PI, 378-381/RHI, 290-292).

(31) PI, 3/RHI, 3.

(والتشديد مني).

(32) هو مثال وجبات طعام فرانسواز :

لحيفة، لأن بائمة السمك كانت قد ضمت لها طرودها ؛ ودجاجة رومية، لأنها كانت قد رأت واحدة حمية في سوق روميشيل - لو - بيب...

(PI, 71/RHI, 54)

حيث ليس الطابع الاستشهادي جليا جدا إلا في :

فجد حروف مشوي، لأن الهواء الطلق يعتح الشهية لأنه كان لديه الوقت الكافي للزول بعد سح ساعات من الآن (Lips, p. 46) ؛

وهذا المثال الآخر، الأكثر جلاءً بسبب صيغة التعجب :

كنا نصد بسرعة إلى غرفة عمتي ليولي لتطمئنتنا وننت لها، عكس ما كانت تصوره سلفا، أن أي شيء لم يكن قد حدث لنا، وإنما كما قد ذهبنا من جهة كيرمانت والسيدة، وعندما كان أحدا يقوم تلك التزمة، كانت عمتي تعلم علم اليقين مع ذلك أنه لم يكن يعرف الساعة التي سمعوا فيها إلى البيت.

(PI, 133-134/RHI, 102-103 ; Lips, p. 99)

واليكيم مثالا آخر، حيث يزداد مصالر الخطاب (فرانسواز مرة أخرى) بروزا :

كانت متأثرة تماما، لأن مشاحنة رمية كانت قد انفجرت بين خادم المقصورة والبواب الواشي. وكان قد وجب على الدوقة، بطبيعتها، أن تقيم وثاما طاهريا فعضت عن خادم المقصورة وذلك لأنها كانت سيئة طيبة وكان ذلك المكان سيكون «المكان» التالي لو لم تكن قد سمعت «الحشامات».

(PII, 307/RHI, 935).

وتبين أن بروسيت لا يمرؤ على استعمال معجم الخادمة دون مزدوجتين - وهي علامة على خجل كبير من استعمال الأسلوب غير المباشر الحر.

(33) *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 272 [Trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 179].

(34) Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, 1953, p. 40.

(35) *Figures II*, p. 223-224. Cf. Tadié, *Proust et le roman*, chap. VI.

• م.ع. - اللحية : سمك مسطح ذو رعانف بشكل اللحية.

(36) عندما قد لا يقلدها إلا هالرو، الذي لم ينس أن يستد شنشنة إلى بعض أبطاله (ترخيمات كاتو، عارة «أبها الطيب» عند كلاييك، «نونك» عند ثشن، «بالموس» عند برادا، هوس التعريفات عند كرفيا، إلخ).

(37) الأمر الذي لا يعني أن اللهجة الفردية هنا خالية من كل قيمة نمطية : فميشو يتحدث كرجل صرغوني، وفوروا يتحدث كدبلوماسي.

(38) PI, 67-68/RHI, 51.

(39) Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, 1954, II^e partie.

François Van Rossum - Guyon, : انظر : هذا الموضوع، انظر :

Richard : انظر : «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4, 1970

Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (New York, 1959), chap. III; et M.

Raimond, *op. cit.*, IV^e partie.

(40) Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943), p. 589.

41) F.K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Vienne — Stuttgart, 1955 [Trad. amer. *Narrative Situations in the Novel*, Trans. J. P. Pusack (Bloomington, Ind. 1971)].

42) N. Friedman, «Point of View in Fiction», *art. cit.*

43) Booth, «Distance and Point of View», *Essays in Criticism*, 11, 1961, p. 60-79. [Trad. fr. in *Poétique* 4].

44) Bertil Romberg, *Studies in The narrative Technique of the first-Person Novel*, trans. Michael Taylor and Harold H. Borland (Stockholm, 1962).

45) Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, 1946 ; T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *art. cit.*

(46) الذي سبق أن استعملته في كتابي : *Figures II*, p. 191, وذلك بصدد الحكاية المستعدلية.

(47) يمكن أن موازي بين هذا التقسيم الثلاثي والتصنيف الرباعي الأطراف الذي اقترحه بوريس أوسپنسكي

(بوتيكيا كوهوموريسي، موسكو، 1970 [تر. أمريكية : *A Poetics of Composition*, trans.

[Valentina Zavarin and Susan Wittig, Berkeley, 1973]) للـ«مستوى النفسي» من نظريته العام

في وجهة النظر (انظر الـ«توضيح» والوثائق التي قدمها طودوروف ضمن : *Poétique*, 9, février

1972). ويثير أوسپنسكي بين نمطين من الحكاية ذات وجهة النظر، حسب كون وجهة النظر هذه ثابتة

(مركزة على شخصية واحدة) أو غير ثابتة - وهذا ما أقترح تسميته تعبيرا داخليا ثابتا أو متغيرا، لكن

في نظري فتتأ فرعتان ليس غير.

(48) انظر في هذا الشأن: لوبوك، صمعة الرواية، المصل VI؛ وكنا: Jean Rousset, «Madame Bovary

ou le livre sur rien», *Forme et signification*, Paris, 1962.

(49) انظر : J. Rousset, «Le roman par lettres», *Forme et signification*, p. 86

(50) انظر : Raimond, p. 313-314. وقد اهتم بروسست بذلك الكتاب. انظر : Tadié, p. 52

51) *La crise du roman*, p. 300.

«mon bon».

«Nong».

«Concrètement».

(52) إنه إنقاذ عُوْدَةً، في الفصل XII. ولا شيء يمنع كاتبنا من مد وجهة النظر الخارجية هذه مدا لا نهائيا على شخصية تظل غامضة حتى النهاية: ذلك ما يفعل هنري ملقل في رواية «تكررات محال»² أو جوزيف كونراد في رواية «زنجي المرجس»³.

(53) لقد صار هذا «الجهل» الأولي موقعا للبداية الروائية، حتى عندما يجب أن يوضَّح العموض على الفور. ذلك شأن الفقرة الرابعة من رواية «التربية العاطفية»:

شاب في الثامنة عشرة من عمره طهّل الشعر كان يتأبط ألوماً.
وذلك كما لو أن على المؤلف، لكي يقدمه، أن يتظاهر بأنه لا يعرفه؛ وما ان اكتملت هذه انشعيرة حتى
أمكن المؤلف أن يتابع القول دون مرید من التكتبات:

السيد فريدريك مورو، الذي حاز مؤخرًا شهادة الدكتوريا..
ويمكن الفترتين أن تكونا متقاربتين جدًا، لكنه يجب أن تكونا متباينتين. فهذا القابول ما زال يشتغل في
رواية «جورمينال»، مثلا، حيث يكون البطل «رحلاً» أول الأمر. إلى أن يقدم نفسه بنفسه:

إسمي إتيان لايتشي؛
ومن ثم سيدعوه زولا إتيان. والمقابل، لم يعد هذا القانون يشتغل عند جيمس، الذي يفوض مد البداية
في سريرة أنطاله:

كان أول هم لسنتريز، وقد وصل إلى القصر..

(رواية «السفراء»)

كانت كيت كروي تنظر دحول أجهاب.

رواية «جناحا الحمامة»⁴.

كان الأمير قد أحب دوما لئله.

(رواية «الكأس الذهبية»)

وقد تتطلب هذه التويجات دراسة تاريخية شاملة.

(54) III^e partie, chap. I. Cf. Sartre, *L'idiote de la famille*, Paris, 1971, p. 1277-1282.

(55) ص. 113.

(56) انظر: Raymonde Debray — Genette, «Du monde narratif dans *les Trois Contes*», *Littérature*, 2, mai 1971.

(57) وموقف بلزك أشد تعقيدا. فعالاً ما حاول القاد أن يعتبروا الحكاية السيلزاكسية ممط الحكاية ذات السارد
العلم بالضغط، لكن ذلك الاعتبار معناه إهمال حصة التبشير الخارجي، التي ذكرت لتوي أنها طريقة
افتتاح، وأيضا إهمال حصة أوصاع أكثر دقة، كما في الصفحة الأولى من رواية «عائلة مردوجة»⁵، التي
تُبَار فيها الحكاية على كاميليا وأمها، وثارة أخرى على السيد ده كرائفيل — بما أن كلا من هذه التبشيرات
الداخلية تصلح لعزل الشخصية (أو الجماعة) الأخرى في حارجيتها العامضة: إنه تلاحق لمضولات لا
يمكن إلا أن يثير فصول القاري.

¹ *The Confidence — Man, his Masquerade.*

² *The Nigger of the «Narcissus».*

³ *The Wings of the Dove.*

⁴ *The Golden Bowl.*

⁵ *Une double famille.*

- (58) *Chartreuse de Parme*, chap. 3, Garnier (Martineau), p. 38 [Trad. amér. *Charterhouse of Parma*, chap. 3, trans. C. K. Scott Moncrieff (New York: Live-right, 1925), p. 48].
- (59) *Temps et Roman*, p. 79.
- (60) أو في السيتا: شريط «سيدة البحيرة»^٥ لروبرت موتكغمري الذي تقوم فيه الكاميرا مقام المحرك.
- (61) «مدخل إلى التحليل البنوي للحكاية»، تر. حسن مجراوي وبشير القمري وعد الحميد عقار، ضمن: آفاق (مجلة دورية يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، عدد 8-9، سنة 1988، ص. 22.
- (62) يسجل بروسست في رواية «الزنبقة في الوادي»^٥ هذه الجملة التي يقول عنها بحق إنها تتدبر أمرها على قدر مستطاعها:
- رلُكُ إلى المروح لأرى مرة أخرى الأندرا وحزماء الرادي وتلا، التي بدوت بها معجبا ولها
متحمسا.
- (Contre Sainte-Beuve, Pléiade, p. 270-271 [Trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 172].
- (63) PI, 751/RHI, 568.
- (64) لوبوك، صنعة الرواية، ص. 72.
- (65) E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927).
- (66) J. P. Sartre, «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I* [Trad. amér. J.P. Sartre, «François Mauriac and Freedom», in *Literary and Philosophical Essays*, trans. Annette Michelson (New York, 1955), pp. 7-23].
- (67) ص. 62.
- (68) انظر كتابي: *Figures II*, pp. 183-185.
- (69) *Temps et Roman*, p. 90.
- (70) بارط، «مدخل إلى التحليل البنوي للحكاية»، مرجع مذکور، ص. 22.
- (71) زيادة أخرى جلية في رواية «ميشيل سطر وكوف»^٥: فانطلاقا من الفصل 6 من القسم II، يخفي عنا جول فيون ما يعلمه البطل علم اليقين، وأعتني أنه لم يهره سيف أو كاريف البراق.
- (72) Garnier, p. 10.
- (73) Henry James, *What Maisie Knew* (New York: Scribner's, 1980), p. 19. [trad. fr. Yourcenar, Laffont, p. 32].
- (74) Römberg, p. 119.
- (75) بارط، «مدخل إلى التحليل البنوي للحكاية»، مرجع مذکور، ص. 12-13.
- (76) أو السارد وشخصية - شاهد من غمط واطمن (كما سنرى في الفصل التالي).
- (77) طبعا، ليس هنا التمييز ملامحا إلا للحكاية السببية الذاتية الكلاسية الشكل، التي يكون السرد فيها لاحقا للأحداث بما يكفي لأن يختلف خبر السارد اختلافا ملموسا عن خبر البطل. وعندما يكون السرد مرامنا للقصة (مونولوج داخلي، يوميات، مراسلات)، فإن التبجير الداخلي على السارد يؤول إلى تبجير على البطل. ويثبت ج. رومي هذا الأمر إثباتا فيما يخص الرواية الترسلية (70) *(Forme et signification)*. وسعود إلى هذه النقطة في الفصل التالي.
- (78) نعلم أنه كان يهتم بتقنية وجهة النظر الجيمسية، وخصوصا في رواية «ما كانت ميري على علم به» (Walter Berry, N. R. F., *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927).
- (79) *Choix de lettres*, éd. Philip Kolb (Paris, 1965), 7 février 1914, pp. 197-199.

* *The Lady in the Lake*
* *Le Lys dans la vallée*.
* *Michel Strogoff*.

(80) بخصوص جهل ماروسيل عن ألييرين، انظر: Tadié, p. 40-42.

(81) PI, 940-941/RHI, 703-704.

(82) PI, 498/RHI, 381.

قارن بمشاحنة ماثلة مع نوروا، PI, 478-479/RHI, 367.

(83) Leo Spitzer, «Zum Stil Marcel Prousts», in *Stilstudien* (Munich, 1928) [Trad. fr. *Études de style*, Paris, 1970, p. 453-455].

(84) *Voix narratives*, p. 129.

(85) PII, 653/RHII, 41.

(86) لم يجر حواراً، إما لذهوله من أقواله وإما لانشغاله بعمله وإما لاهتمامه بالرسم وإما لوقر في سمه وإما لاحتزاه للسكان أو لخوفه من الخطر أو لبطئه في فهمه أو لانتاله لأوامر المدير.

(PI, 665/RHI, 505)

(87) *Voix narratives*, p.128.

(88) صص. 112-117.

(89) بخصوص «منظورية» الوصف الجيومترسي، انظر: M. Raimond, p. 338-343.

(90) PI, 272-275/RHI, 209-211.

(91) PI, 159-163/RHI, 122-125.

(92) PII, 609-610/RHII, 8-9.

(93) PIII, 815/RHIII, 959.

(94) وذلك بدءاً من پروست نفسه، المهم هنا بدحض النقد (وإبعاد الشك):

الواقع أن الأمور التي من هذا النوع والتي كنت أتفحح عليها كانت مطبوعة دوماً، في الإخراج، بالطابع الأكثر تموراً والأقل مشابهة للواقع، كما لو لم يكن يبني مثل هذه الاكتشافات أن تكون إلا تعويضاً عن فعل عفوف بالخطأ، مع أنه سرى جزئياً.

(PII, 608/RHII, 8).

(95) PI, 193/RHI, 148; PII, 475/RHI, 1057; PII, 579/RHI, 1129; PII, 1009/RHII, 290; PIII, 182/RHII, 506; PIII, 326/RHII, 607; PIII, 864/RHIII, 995, etc.

ويختلف الأمر في حالة الخبير الذي من نمط «كان قد روي لي أن...» (كما في قسم «حب لسوان»)، والذي هو أحد أنماط معرفة البطل (عن طريق الإشاعة).
(96) ذلك ما تبينه م. مولر بالضبط:

تهمل طبعاً الحالات - العديدة إلى حد ما - التي يستشرف فيها السارد ما سيكون عليه مستقبل البطل فيما بعد مقتبسا من ماضيه (ماضي السارد). وفي مثل هذه الحالات، لا يتعلق الأمر بعلم للروائي العليم (110) *(Voix narratives)*.

(97) PII, 554/RHI, 1111; PII, 1006/RHII, 288.

(98) *Voix narratives*, p. 140-141.

(99) *Voix narratives*, p. 110.

(100) PIII, 291-292/RHII, 583; PIII, 995-999/RHII, 1098-1101; PI, 35/RHI, 26-27.

(101) بما في ذلك مشهد مبني ماينفيل الداعر، الذي كان وصفه مضموننا سلفاً (PII, 1082/RHII, 343).

(102) PII, 739/RHII, 101; PIII, 1015-1018/RHII, 1113-1115; PII, 854-855/RHII, 182.

(103) PI, 186/RHI, 143.

(104) PII, 56-57/RHI, 753-754; PII, 636/RHII, 29; PII, 215/RHI, 869; PII, 248/RHI, 893; PII, 524/RHI, 1090; PII, 429-430/RHI, 1025-1026.

(105) PI, 522-525/RHI, 398-401; PII, 122/RHI, 801; PII, 156/RHI, 826; PII, 162-163/RHI, 830-831.

(106) PIII, 187/RHII, 509.

(107) PII, 1071-1072/RHII, 335-336. Raimond, p. 337.

(108) كما هو شأن الحديث بين آل فيردوران عن سانيت (PIII, 326/RHII, 607).

(109) PII, 57/RHI, 754.

(110) باستثناء جملة واحدة (PI, 163/RHI, 125) ميازة على صديقتها، وما عدا «على الأرجح» واحدة (PI, 161/RHI, 123)، و«رَبَّما» واحدة (PI, 162/RHI, 125).

(111) يتحدث ب. ج. رودجرز (Proust's Narrative Techniques, p. 108 (Geneva, 1965)) عن «رؤية مزدوجة» بصدد التافس بين البطل «الذاتي» والسارد «الموضوعي».

(112) بخصوص المظاهر التقنية والنفسية لهذا المشهد، انظر تعليق مولر الممتاز (p. 148-153)، والذي يبين على الخصوص المدى الذي تبدو به أم البطل وجذته متضمنتين بكيفية غير مباشرة ولكنها دقيقة في فعل «السادية» البتوية هنا، الذي تبدو أصدقاؤه الشخصية عند بروست مدوية، والذي يجب مقارنته طبعا بـ«اعتراف فتاة»* في كتاب «المللعات والأيام» و«مشاعر بتوية لقاتل أبيه»*.

(113) نعرف (George Painter, II, p. 422-423 [Trad. fr. Proust: The Later Years, York, Atlantic-Little, Brown, 1965])

الفشل الذي مُني به اللقاء المنظم في ماي 1922 بين بروست وليكتور فيودوروفيتش سترافنسكي (وجويس). وقد يمكن أيضا التقريب بين الممارسة السردية السروستية وتلك الرؤى المتعددة والمتراكبة التي يجمع بينها التصوير التكعيبي في الفترة نفسها دائما. فهل ذلك النوع من الصورة الشخصية هو الذي ترجع إليه هذه السطور من مقدمة كتاب «أحاديث رسام»*:

بيكاسو الرائع، الذي ركز بدقة كل ملامح جان كوكو في صورة ذات صرامة بيلة غاية الل...

Essais et articles, Pléiade, p. 580 [Trad. angl. «Préface to Jacques Emile Blanche's Propos de Peintre: De David à Degas», in Proust: A Selection, p. 253]

* «Confession d'une jeune fille».

* «Sentiments filiaux d'un parricide».

* Propos de peintre.

٧ . الصوت

المقام السردى

«طالما نمت في ساعة مبكرة» : طبعاً، لا يمكن استرماز هذا المنطوق – مثلاً، كما يسترمز قولنا «يغلي الماء في مئة درجة» أو «بمجموع زوايا مثلث يساوي زاويتين قائمتين» – دون مراعاة من ينطق به، والمقام الذي ينطق به فيه ؛ فضمير المتكلم (ت*) لا تُعَيَّن هويته إلا بالرجوع إلى ذلك الشخص، والماضي التام للـ«عمل» المروي ليس تاماً إلا بالقياس إلى اللحظة التي يرويه فيها. وبعبارة إميل بنقسنست الشهيرة : إن القصة هنا جزء لا يتجزأ من الخطاب، وليس من الصعب كثيراً إثبات أن الأمر كذلك دوماً من الناحية العملية⁽¹⁾. فحتى الحكاية التاريخية من نمط «مات ناپليون في جزيرة القديسة هيلانة» تستتبع في صيغتها الماضية أسبقية للقصة على السرد، وأنا لست متأكداً من أن صيغة الحاضر في «يغلي الماء في مئة درجة» (وهي حكاية ترددية) لازمنية بالقدر الذي تبدو عليه. ومع ذلك، فإن أهمية هذه الاستباعات أو ملاءمتها قابلة للتغير جوهرياً، وإن هذه التغيرية يمكن أن تَعْلَل أو تَفْرَضَ تمييزات وتعارضات ذات قيمة إجرائية على الأقل. فعندما أقرأ أقصوصة «كامبارا»* أو رواية «الرائعة المجهولة»*، فإنني أهتم بقصة، ولا أعنى كثيراً بمعرفة من يرويها ولا أين ولا متى يرويها ؛ أما إذا قرأت أقصوصة «فاسينو كافي»*، فإنني لا أستطيع في أي لحظة أن أتجاهل حضور السارد في القصة التي يرويها ؛ وإذا قرأت رواية «مصرف نوسينكن»*، فإن المؤلف يتعهد هو نفسه بأن يلفت انتباهي إلى شخص المتحدث بيكسيو وإلى جماعة المستمعين الذين يخاطبهم ؛ وإذا قرأت أقصوصة «النزل الأحمر»*، فلن أهتم على الأرجح بالسَّير المتوقع للقصة التي يرويها هرمان بقدر ما سأهتم بردود فعل مستمع اسمه تايفير، وذلك لأن الحكاية تقوم على صعيدين، ولأن الثاني – أي الصعيد الذي يُروى عليه – هو الذي يوجد فيه أشد

* Je.

* Gambara.

* Le Chef-d'œuvre inconnu.

* Facno Cane.

* La Maison Nucingen.

* L'Auberge rouge.

عناصر الدراما إثارة.

وهذا النوع من الآثار هو الذي سنتناوله تحت مقولة الصوت : أي، كما يقول فنديريس، «جِهَةٌ حدث الفعل المتفحّص في علاقاته بالذات» - والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضا من ينقله (وهو قد يكون ذلك الشخص نفسه أو شخصا آخر)، وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يساهمون - ولو سلبيا - في هذا النشاط السردي، ونحن نعلم أن اللسانيات قد قضت بعض الوقت قبل أن تباشر عرض ما سماه بنقنست : الذاتية في اللغة⁽²⁾، أي قبل أن تمرّ من تحليل المنطوقات إلى تحليل العلاقات بين هذه المنطوقات ومقامها المنتج - وهو ما يسمى في الوقت الحاضر نطقها. ويبدو أن الشعريات تعاني صعوبة مماثلة في تناول المقام المنتج للخطاب السردي، المقام الذي احتفظنا له بمصطلح مواز، هو مصطلح السرد. وهذه الصعوبة تتجلى خصوصا في نوع من التردد - غير الواعي على الأرجح - في الإقرار باستقلال هذا المقام وفي مراعاته، أو حتى في الإقرار بمجرد خصوصيته وفي مراعاة هذه الخصوصية : فمن جهة - وكما سبق أن لاحظنا - يحرص الدارسون قضايا النطق السردي في قضايا «وجهة النظر» ؛ ومن جهة أخرى، يطابقون المقام السردي مع مقام الـ«كتابة» والسارد مع المؤلف ومتلقي الحكاية مع قارئ العمل الأدبي⁽³⁾. ولعله خلط مشروع في حالة حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية، ولكنه غير مشروع عندما يتعلق الأمر بحكاية تخيلية، يكون فيها السارد نفسه دورا تخيليا، حتى ولو اضطلع به المؤلف مباشرة، ويمكن أن يكون فيها الوضع السردي المفترض مختلفًا جدا عن فعل الكتابة (أو الإملاء) الذي يَرِجُع إليها : فليس الأب پريفو هو الذي يروي غراميات مانون ودي كروي، وليس حتى المركز ده رنكور، المؤلف المفترض لرواية «مذكرات رجل وجيه زهد في الدنيا»؛ إنه دي كروي نفسه، في حكاية شفوية لا يمكن أن يعني فيها ضمير المتكلم (ث) غيره، وتحيل فيها «هنا» و«الآن» إلى ظروف ذلك السرد الزمكانية، وليس البتة إلى ظروف تحرير المؤلف الحقيقي لروايته «مانون ليسكو». بل إن إرجاعات رواية «تريسترام شاندي» إلى وضع الكتابة تستهدف فعل تريسترام (التخيلي) وليس فعل شتيرن (الحقيقي) ؛ والأكثر حذقا وجذرية في الوقت نفسه أن سارد رواية «الأب كوريو» ليس «هو» بلزك، حتى وإن عبر هنا أو هناك عن آراء هذا الأخير، لأن هذا السارد - المؤلف امرؤ «يعرف» مدرسة فوكير الداخلية ومديرتها وطلبتها، في حين لا

* *Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde.*

يقوم بلزك إلا بتخيّلهم. وبهذا المعنى، طبعاً، فإنّ الوضع السردى لحكاية تخيلية لا ينحصر أبداً في وضع كتابته.

ومن ثمّ فإنّ هذا المقام السردى هو الذي لا يزال علينا أن نتناوله، طبقاً للآثار التي خلفها – الآثار التي يُفترض أنه خلفها – في الخطاب السردى الذي يُفترض أنه أحدثها. لكن من المسلم به أن هذا المقام لا يظل بالضرورة واحداً ثابتاً في عمل سردى واحد: فمعظم رواية «مانون ليسكو» يروها دي كرهو، لكن بعض الصفحات تعود إلى المريكز ده رنكور؛ وبالعكس، فإن معظم ملحمة «الأوديسه» يروها «هوميروس»، لكن الأناشيد IX – XII تعود إلى عوليس؛ أما الرواية الباروكية وقصص «ألف ليلة وليلة» ورواية «اللورد جيم»^{*}، فقد عودتنا أوضاعاً أشد تعقيداً⁽⁴⁾. ولابد للتحليل السردى طبعاً من أن يتولى دراسة هذه التعديلات – أو هذه الثوابت: ذلك لأنه إذا كان ملحوظاً أن مغامرات عوليس يروها ساردان مختلفان، فمن الصائب والوجيه أن غراميات سوان وهارسيل يروها سارد واحد.

فالوضع السردى هو – ككل وضع آخر – مجموع معقد لا يمكن فيه التحليل، أو مجرد الوصف، أن يميّز نسيجاً من العلاقات الوثيقة بين الفعل السردى ومحركيه وتحدياته الزمكانية وعلاقته بأوضاع سردية أخرى مُستتَبَعَةٌ في الحكاية نفسها، إلخ، إلا وهو يمزق هذا النسيج. وتجبرنا ضرورات العرض على هذا العنف المحتوم لمجرد أن الخطاب النقدي – كغيره من الخطابات – لا يستطيع أن يقول كل شيء دفعة واحدة. ومن ثمّ سنتناول – هنا أيضاً – عناصر تعريفية واحداً تلو الآخر، مع أن اشتغالها الفعلي متواقت، رابطتين معظمها بمقولات زمن السرد والمستوى السردى والـ«شخص» (أي العلاقات بين السارد – وعند الاقتضاء المسرود له أو لهم⁽⁵⁾) – والقصة التي يرويها).

زمن السرد

يمكنني – عن طريق لا تماثل تفلت منا أسبابه العميقة، ولكنه يندرج في بنى اللسان ذاتها (أو على الأقل في بنى «الألسن الحضارية» الكبرى للثقافة الغويية) – يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدّث فيه، وهل هذا المكان

* Lord Jim.

بعيد كثيرا أو قليلا عن المكان الذي أرويها منه ؛ هذا، في حين يستحيل علي تقريبا ألا أوقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردى، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل⁽⁶⁾. ولعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردى أهم بوضوح من تحديداته المكانية. فإذا استثنينا السرود من الدرجة الثانية، التي يشير السياق القصصى عموما إلى إطارها (عوليس أمام القياسيين، مضيعة رواية «جاك القدري»* في نزلها)، فإن المكان السردى لا يُخصَّص إلا نادرا جدا، ولا يكاد يكون ملاما أبدا⁽⁷⁾. إننا نعرف تقريبا أين كتب بروسست رواية «بمخا عن الزمن الضائع»، لكننا نجعل أين يُفترض أن يكون مارسيل قد أنتج حكاية حياته، ونحن قلما نفكر في الاهتمام بذلك. وبالمقابل، يهمننا كثيرا أن نعرف، مثلا، كم مضى من الزمن بين المشهد الأول من رواية «بمخا...» («مأساة النوم») واللحظة التي يُتذكَّر فيها بهذه الألفاظ :

لقد مضت سنوات كثيرة على تلك الليلة. وجدار السلم الذي رأيت عليه ضوء شمعتي لم يعد موجودا منذ وقت طويل، إلخ ؛

ذلك لأن هذه المسافة الزمنية، وما يملؤها، وما ينشطها، هي هنا عنصر جوهري في دلالة الحكاية.

والتحديد الزمني الرئيسى للمقام السردى هو موقعه النسبى من القصة. ويبدو بديهيا أن السرد لا يسعه إلا أن يكون لاحقا لما يرويها، لكن هذه البداهة كذبها منذ قرون عديدة وجود الحكاية «التكهنية»⁽⁸⁾ بمختلف أشكالها (من شكل تنبؤى ورؤيوى ووحىي وتنجيمي ومستطلع بالكف ومتنبئ بالورق ومستخير بالأحلام، إلخ.)، التي يتلاشى أصلها في مجاهل الزمن – وكذبتها أيضا ممارسة الحكاية بصيغة الحاضر، وذلك على الأقل منذ حكاية «شجرات الغار مقطوعة»*. ولا بد أيضا من اعتبار أنه يمكن السرد بصيغة الماضي أن يتجزأ نوعا ما ليندرج بين مختلف لحظات القصة كنوع من النقل الفورى قليلا أو كثيرا⁽⁹⁾ – وهي ممارسة شائعة في المراسلة واليوميات الشخصية، وبالتالي في «الرواية بالرسائل»، أو في الحكاية في شكل يوميات (رواية

* *Jacques le fataliste.*

* *Les lauriers sont coupés.*

«مرتفعات وذرينك»^{*}، رواية «يوميات خوري في الأرياف»^{**}. ومن ثم لابد من التمييز - من وجهة نظر الموقع الزمني وحده - بين أربعة أنماط من السرد هي : اللاحق (وهو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس)، والسابق (وهو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر، كحلم جوكايل في قصيدة «موسى النجمي من الماء»^{**})، والتواق (وهو الحكاية بصيغة الحاضر الزمان للعمل)، والمُقحم (بين لحظات العمل).

والتمط الأخير هو قبلها الأكثر تعقيدا، ما دام سردا متعدد المقامات، وما دام يمكن القصة والسرد أن يتشابكا فيه بحيث يؤثر الأخير في الأولى - وهذا ما يحدث خصوصا في الرواية الترسلية متعددة المتراسلين⁽¹⁰⁾، حيث تكون الرسالة - كما هو معلوم - وسيطا للحكاية وعنصرا في الحكمة معا⁽¹¹⁾. ويمكن هذا النمط من السرد أن يكون أيضا الأكثر صعوبة، بل الأكثر تمردا على التحليل، عندما يرتخي شكل اليوميات ليلبغ نوعا من المونولوج بعد فوات الأوان، ذا موقع زمني غير محدد، بل غير متناسق : فقرأ رواية «الغريب»^{*} اليقظون لم يفتهم أن يصادفوا هذه الشكوك التي هي غريبة - ربما غير متعمدة - من غرائب تلك الحكاية⁽¹²⁾. وأخيرا، فإن التقارب الكبير جدا بين القصة والسرد يُحدث هنا، في أغلب الأحيان⁽¹³⁾، أثرا دقيقا جدا من الاحتكاك - إن جاز التعبير - بين التفاوت الزمني الضئيل لحكاية الأحداث («هذا ما حدث لي اليوم») والتواق المطلق في عرض الأفكار والمشاعر («هذا ما أظنه عن ذلك في هذا المساء»). وقد ظلت اليوميات والبوح الترسلية تُولف ما يسمى في اللغة الإذاعية النقل الفوري والنقل المؤجل^{*}، المونولوج شبه الداخلي والنقل بعد فوات الأوان. وهنا يكون السارد في الوقت نفسه البطل أيضا وشخصا آخر سلفا. فأحداث النهار تكون سلفا في عداد الماضي، ويمكن أن تُعدّل «وجهة النظر» منذ ذلك الحين ؛ ومشاعر المساء أو اليوم التالي تكون في عداد الحاضر تماما، ويكون التبشير على السارد هنا تبشيرا على البطل في الوقت نفسه. تكتب سيسيل قولانج إلى السيدة ده

* *Wuthering Heights.*

** *Journal d'un curé de campagne.*

* *Moyse sauvé des eaux.*

* *L'étranger.*

• م.ع. - يقال أيضا: النقل (البرنامج، الحلقة، إلخ.) المباشر (ق)، من جهة؛ والنقل (البرنامج، الحلقة، إلخ.) المسجل (د)، من جهة أخرى.

ميرتوي لتروي لها كيف أغواها قالمون في الليلة الأخيرة، ولتبوح لها بندمها. فقد انقضى مشهد الإغواء، ومعه الاضطراب الذي لم تعد تعانیه سيسيل، ولم تعد حتى تتصوره ؛ ويبقى العار، ونوع من الذهول الذي هو في الوقت نفسه عدم فهم للذات واكتشاف لها :

أكثر ما أواخذ عليه نفسي، ويجب أن أحدثك عنه مع ذلك، هو أنني أخشى ألا أكون قد دافعت عن نفسي على قدر ما كنت أستطيع. ولا أدري كيف كان يتم ذلك : فمن المؤكد أنني لا أحب السيد ده قالمون، بل العكس تماما ؛ وكانت هناك لحظات بدوت فيها كأنني أحبه... (14).

إن سيسيل أمس، القرية جداً والبعيدة سلفاً، تراها سيسيل اليوم وتتحدث عنها. لدينا هنا بطلتان متتابعتان، ثانيتهما (وحدها) ساردة (أيضا)، وتفرض وجهة نظرها - الزائحة: بما يكفي حقا لإحداث التفاوت -، والتي هي وجهة نظر الفوري بعد فوات الأوان (15). ونحن نعلم كيف استثمرت رواية القرن XVIII، من رواية «پاميللا، أو الفضيلة المكافأ عليها»* إلى رواية «أوبرمان»*، ذلك الوضع السردى المناسب لأدق الطباقات وأكثرها «إزعاجا» ألا وهو : طباق أقصر مسافة زمنية.

وعلى العكس من ذلك، فإن النمط الثالث (السرد المتواقت) هو مبدئيا الأكثر بساطة، ما دام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني. ومع ذلك لا بد من ملاحظة أن أكتباس المقامات يمكن أن يشتغل هنا في اتجاهين متعارضين بحسبما يركز على القصة أو على الخطاب السردى. هكذا يمكن حكاية بصيغة الحاضر من نمط «سلوكي» وحديثي تماما، يمكنها أن تبدو أوج الموضوعية، ما دام أثر النطق الأخير الذي كان يبقى في حكاية من طراز همنكواي (سمة المسافة الزمنية بين القصة والسرد، التي ينطوي عليها حتما استعمال الفعل الماضي) يتلاشى في شفافية كلية للحكاية، تندثر تماما لصالح القصة : هكذا تُلقِيَتْ عموما أعمال «الرواية الجديدة» الفرنسية، وخصوصا روايات روب - كروييه الأولى (16) : فسمية «الأدب الموضوعي»، و«مدرسة النظرة» تعبران جيدا عن الإحساس بالتعدي المطلق للسرد، هذا التعدي الذي كان يعرزه استعمال الحاضر

* Pamela, or Virtue Rewarded.

* Obermann.

المعمّم. أما إذا وقع العكس، وهو التركيز على السرد ذاته، كما في الحكايات ذات «المونولوج الداخلي»، فإن التزامن يشغل لصالح الخطاب ؛ وعندئذ يكون العمل هو الذي يبدو محصوراً في حالة ذريعة فقط، ويزول في النهاية : وهو أثر محسوس سلفاً عند ديجاردان، ولا يكف عن الازدياد عند بيكيت وكلود سيمون وروجي لاپورت. ومن ثم يبدو كأن استعمال الزمن الحاضر، وهو يقارب ما بين المقامات، قد أدى إلى الإخلال بتوازنها وإلى تمكين مجموع الحكاية - حسب أخفّ تغيير لموضع التركيز - من الانقلاب إما في اتجاه القصة، وإما في اتجاه السرد، أي الخطاب. ولعل السهولة التي تحوّلت بها الرواية الفرنسية في هذه السنوات الأخيرة من طرف إلى طرف نقيض، لعلها توضح هذه الازدواجية والمعكوسية⁽¹⁷⁾.

وتتّبع النمط الثاني (ذو السرد السابق) حتى الآن باستثارة أدبي أقل من الأنماط الأخرى، ونعلم أن حكايات الاستشراق أيضاً، من هيرت جورج ويلز حتى رايوندا راي برادبري - والتي تنتمي مع ذلك انتهاء كلياً إلى النوع التنبؤي - تكاد تؤخر دائماً تاريخ مقامها السردّي، اللاحق ضمناً لقصتها (الأمر الذي يوضح جيداً استقلال هذا المقام التخيلي عن لحظة الكتابة الفعلية). فالحكاية التكهنية قلما تظهر في المتن الأدبي، إلا على المستوى الثاني : من ذلك، مثلاً، في قصيدة «موسى النجى...» لسانت - آمان، حكاية هارون التنبؤية (القسم السادس) أو حلم جوكايل النذير الطويل (القسم الرابع والخامس والسادس)، المتعلقان معا بمستقبل موسى⁽¹⁸⁾. والميزة المشتركة بين هذه الحكايات الثانية هي طبعاً أنها تكهنية بالقياس إلى مقامها السردّي الفوري (هارون، حلم جوكايل)، ولكن ليس بالقياس إلى المقام الأخير (المؤلف الضمني لقصيدة «موسى النجى...»، الذي يتأهى من جهة أخرى صراحة مع سانت - آمان) : إنها أمثلة واضحة على التكهّن بعد فوات الأوان.

إن السرد اللاحق (النمط الأول) هو ذلك الذي ينظم الغالبية العظمى من الحكايات التي أنتجت حتى اليوم. ويكفي استعمال زمن ماض لجعل سرد ما لاحقاً، ولو لم يُشرّ إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة القصة⁽¹⁹⁾. وهي مسافة تبدو غير محددة عموماً في الحكاية الكلاسيكية «بضمير الغائب»، ويبدو السؤال غير ملائم، ما دامت صيغة الماضي تدل على نوع من الماضي الذي لا عمر له⁽²⁰⁾ : فالقصة يمكن أن تؤرخ، كما هو الشأن عند بلزوك في أغلب الأحيان، دون أن يكون السرد كذلك⁽²¹⁾. ومع ذلك، يحدث أن يُكشَف عن معاصرة نسبية

للعمل* باستعمال زمن الحاضر، إما في البداية، كما في رواية «طوم دجونز» (22) أو رواية «الأب كوريو» (23)، وإما في النهاية، كما في رواية «أوجيني كراندي» (24) أو رواية «مدام بوقاري» (25). وتلعب آثار التضافر النهائي هذه (التي هي أكثر إدهاشا من الممثلين) على واقعة أن مدة القصة ذاتها تقلص تدريجياً المسافة التي تفصلها عن لحظة السرد. لكن قوة هذه الآثار تنجم عن الانكشاف غير المتوقع لتناظر زمني (وبالتالي قصصي إلى حد ما) بين القصة وساردها، تناظر متوار حتى ذلك الحين - أو منسي منذ مدة طويلة كما في حالة رواية «مدام بوقاري». وعلى العكس من ذلك، يبدو هذا التناظر جلياً من أول وهلة في الحكاية «بضمير المتكلم»، التي يقدم فيها السارد على الفور بصفته شخصية في القصة، والتي يوشك أن يكون فيها التضافر النهائي قاعدة (26)، تبعاً لثبط يمكن أن تزودنا آخر فقرة من رواية «روبنسون كروزوي» بمنتخب منه :

والآن، وقد صممت على ألا أرهق نفسي أكثر، فإنني أستعد لرحلة أطول من كل هذه الرحلات، بعد أن عشت اثنتين وسبعين سنة (وهي حياة ذات تنوع لامتناه) وتعلمت كفاية أن أعرف قيمة الاعتزال ونعمة إنهاء المرء أيامه في سلام (27).

فليس هنا أي أثر مأساوي، ما لم يكن الوضع النهائي نفسه وُضِعَ نهاية عنيفة، كما في رواية «عفو مزدوج»^{*}، التي كتب فيها البطل السطر الأخير من حكايته - اعترافه قبل أن ينزلق مع شريكته في الأوقيانوس حيث ينتظرهما سمك قرش :

لم أسمع انفتاح باب القمرية، لكنها كانت بجانبني الآن وأنا أكتب. إنني أستطيع أن أحس بها. لقد طلع القمر (28).

ولكي تلتحق القصة هكذا بالسرد، لا بد طبعاً من ألا تتجاوز مدة الأخير مدة الأولى. ونحن نعرف أحروجة* تريسترام المضحكة، ومفادها : أنه لم ينجح في أن يروي في سنة من الكتابة إلا اليوم الأول من حياته، فلاحظ أنه تأخر أربعة وستين

* م.ع. - معاصرة نسبية بين زمن القصة وزمن السرد.

* Double Indemnity.

* م.ع. - الأحروجة (aporie) : وضع رأيين متعارضين لكل منهما حُجَّتُه في الحوارج عن مسألة بعينها.

وثلاثمئة يوما، وأنه بذلك تَقَهَّرَ أكثر مما تقدم؛ وأنه، إذ عاش أربعاً وستين وثلاثمئة مرة أسرع مما كتب، بقي عليه كلما كتب، أن يكتب من جديد؛ وباختصار إن مشروعه ميؤوس منه⁽²⁹⁾. وهي برهنة لا عيب فيها، ومقدماتها المنطقية ليست عبثية البتة. إذ تستغرق عملية الرواية وقتاً (وحياة شهرزاد تتوقف على هذا الحيط وحده)، وعندما يمسح روائي سرداً شفويًا من الدرجة الثانية، فإنه نادراً ما يفوته أن ينتبه لذلك: تحدث أمور كثيرة في النزول في حين تروي مضيئة رواية «جارك القدرى» قصة المركيز دي زارسي، وينتهي القسم الأول من رواية «مانون ليسكو» بملاحظة أن الفارس صرّف أكثر من ساعة في حكايته، وأنه محتاج فعلاً إلى العشاء لـ«أخذ قسط من الراحة». ولدينا بعض الأسباب للاعتقاد أن بروفو، من جهته، قد قضى أكثر من ساعة في كتابة تلك المئة صفحة تقريباً، ونعلم مثلاً أن فلوير احتاج إلى قرابة خمس سنوات ليكتب رواية «مدام بوفاري». ومع ذلك - وهذا غريب جداً على الإجمال - فإن السرد التخيلي لتلك الحكاية، كما في كل روايات العالم تقريباً باستثناء رواية «تريسترام شاندي»، يُفترض فيه ألا يملك أي مدة؛ أو على الأصح يبدو الأمر كأن مسألة مدته ليست لها أي ملاءمة: فأحدي حيل السرد الأدبي - ولعلها الأقوى، لأنها لا يقطن لها أحد، إن صح التعبير - هي أن السرد هنا فعل مؤقت، ليس له بعد زمني. إنه يُورّخ أحياناً، ولكن لا يُقاس أبداً: فنحن نعلم أن السيد أوهي قد استلم لتوه وسام الشرف عندما كتب السارد تلك الجملة الأخيرة، لكننا لا نعلم ما كان يحدث بينما كان يكتب الجملة الأولى؛ ونعلم أيضاً أن هذه المسألة عبثية: فلا شيء يُفترض فيه أن يفصل بين تينك اللحظتين من المقام السردى، غير الحيز اللازمي للحكاية بصفحتها نصاً. وعلى النقيض من السرد المتواقت أو المقحم، الذي يعيش من مدته ومن العلاقات بين هذه المدة ومدة القصة، فإن السرد اللاحق يعيش من مفارقة هي: أنه يملك في الوقت نفسه وضعا زمنياً (بالقياس إلى القصة الماضية) وجوهراً لازمياً (ما دام بلا مدة خاصة)⁽³⁰⁾. إنه - كالتأبه الجروسسي - انخطف، «مدة خاطفة كالبرق»، غشيان معجز، «دقيقة متحررة من نظام الزمن»⁽³¹⁾.

وطبعاً إن المقام السردى لرواية «بمخا...» يطابق هذا النمط الأخير: فنحن نعلم أن بروسست قد أمضى أكثر من عشر سنين في كتابة روايته، لكن فعل سرد

مارسيل لا يحمل أي سمة مدة، ولا أي سمة تقسيم : إنه آني. فحاضر السارد، الذي نكاد نجد في كل صفحة مختلطا بمختلف ماضيات البطل، لحظة فريدة لا تالي لها. وقد ظن مارسيل مولر فعلا أنه وجد عند جيرمين بري فرضية مقام سردي مزدوج - قبل الكشف النهائي وبعده -، ولكن هذه الفرضية لا تقوم على أي شيء، والحق أنني لا أرى عند جيرمين بري إلا استعمالاً متعسفا (وإن لم يكن شائعا) للـ«سارد» للدلالة على البطل، ربما حمل مولر على الخطأ في تلك النقطة⁽³²⁾. أما المشاعر المعبر عنها في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان»، والتي نعلم أنها لا توافق الاقتناع النهائي للسارد، فإن مولر بنفسه يثبت جيدا أنها لا تبرهن البتة على وجود مقام سردي سابق للكشف⁽³³⁾؛ والرسالة التي بعث بها بروست إلى جاك ريفيير، وسبق ذكرها⁽³⁴⁾، تبين على العكس من ذلك أن بروست قد تشبث هنا بأن يؤالف خطاب السارد مع «أخطاء» البطل، وإذ أن ينسب إليه رأيا ليس برأيه حتى يتحاشى الكشف مبكرا جدا عن فكره الخاص. وحتى الحكاية التي يحكيها مارسيل بعد حفلة كيرمانت الساهرة عن بداياته بصفته كاتبا (الانزواء، المسودات الأولية، ردود فعل القراء الأولى)، والتي تُعْتَبَر بالضرورة مدة الكتابة («أنا، ما كان علي أن أكتبه كان شيئا مختلفا تماما، شيئا أطول، ولأكثر من شخص واحد. شيئا تطول كتابته. في النهار، قد يمكنني في الأكثر أن أحاول النوم. ولو عَمِلْتُ، لما كان ذلك إلا في الليل. لكنني قد أحتاج إلى ليالي كثيرة، ربما مئة، وربما ألف»⁽³⁵⁾) وقلق الموت المقاطع، حتى هذه الحكاية لا تناقض آنية سردها التخيلية : ذلك لأن الكتاب الذي بدأ مارسيل يكتبه حينئذ في القصة لا يمكن أن يلتبس حقا بالكتاب الذي كان مارسيل حينئذ على وشك الانتهاء من كتابته بصفته حكاية - والذي هو رواية «بمحا عن الزمن الضائع» نفسها. فالكتاب التخيلي، الذي هو موضوع الحكاية، «تطول كتابته» شأن كل كتاب. لكن الكتاب الحقيقي، الكتاب - الحكاية، لا يعرف «طول»ه الخاص : إنه يلغى مُدَّتَه.

إن حاضر السرد البروستي - من عام 1909 حتى عام 1922 - يوافق «حاضر»ات كتابة كثيرة، ونعلم أن زهاء ثلث الكتاب - وبالضبط الصفحات الأخيرة منه - كان قد كُتِبَ منذ عام 1913. ومن ثم فإن لحظة السرد التخيلية قد تغيرت - في الواقع - أثناء التحرير الحقيقي، ولم تعد اليوم ما كانت عليه عام 1913، لحظة كان بروست يظن أن عمله الأدبي قد انتهى لأجل طبعة كرامسي.

وهكذا، فإن المسافات الزمنية التي كان يفكر فيها - ويريد أن يدل عليها - عندما كان يكتب مثلا، بصدد مشهد النوم : «مرت سنون كثيرة على ذلك»، أو بصدد انبعاث كومبري من خلال حلوى المادلين : «أحسُّ بالمقاومة وأسمع ضجَّة المسافات المقطوعة» - هذه المسافات ازدادت أكثر من عشر سنوات لمجرد تطويل زمن القصة : فلم يعد مدلول هذه الجمَل المدلول نفسه. وترتبت على ذلك تناقضات معينة غير قابلة للحلِّ كهذا التناقض : فعندما ينطقُ السارد عبارة «هذا اليوم»، فإنها تبدو لنا - بوضوح - لاحقة للحرب، لكن «پاريز اليوم» في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان» تظل في تحدياتها التاريخية (مضمونها المرجعي) پاريز ما قبل الحرب، كما شوهدت ووصفت في حينها. وقد صار المدلول الروائي (لحظة السرد) شيئا كعام 1925، لكن المرجع التاريخي، الذي يوافق لحظة الكتابة، لم يتقدَّم إلى الأمام وظلَّ يقول : 1913. وعلى التحليل السردى أن يسجل هذه التغييرات - والتناقضات التي يمكن أن تنجم عنها - بصفتها آثارا للتكوُّن الحقيقي للعمل الأدبي ؛ لكن التحليل لا يستطيع في النهاية أن يتناول المقام السردى إلا كما يقدَّم نفسه في حالة النصِّ الأخيرة، بصفتها لحظة فريدة لا مدة لها، موضوعة هكذا بالضرورة بعد مرور سنوات عديدة على «المشهد» الأخير، وبالتالي بعد الحرب، بل - كما رأينا - بعد وفاة مارسيل پروست. ونذكرُ بأن هذه المفارقة ليست بمفارقة : فمارسيل ليس هو پروست، ولا شيء يجبره على أن يموت معه. أما الإجماري، فهو أن يقضي مارسيل «سنوات كثيرة» بعد 1916 في المصححة، الأمر الذي يموقع بالضرورة عودته إلى پاريز وحفلة كيرمانت النهائية في عام 1921 على أقرب تقدير، واللقاء بأوديت «البلهاء» عام 1923⁽³⁷⁾. وتلك النتيجة تفرض نفسها.

ومن المحتمُّ أن تكون المسافة متغيِّرة بين هذه اللحظة السردية الوحيدة ومختلف لحظات القصة. فإذا ولت «سنوات كثيرة» على مشهد النوم في كومبري، فقد مضى «وقت قليل» على معاودة السارد إدراك نحيبه الطفولي، والمسافة التي تفصله عن حفلة كيرمانت النهائية هي طبعاً أدنى من المسافة التي تفصله عن قدومه الأول إلى باليك. صحيح أن نسق اللسان والاستعمال المطرد للماضي لا يسمحان بدمج بصمة التقلص التدريجي في نسيج الخطاب السردى ذاته، لكننا رأينا أن پروست كان قد نجح إلى حد ما في التحسيس به عن طريق تعديلات في السرعة الزمنية للحكاية : التلاشي التدريجي للترددي، تمديد المشاهد الفردية، التقطع المتنامي، الرفع من

الوتيرة - كما لو أن زمن القصة يميل إلى أن يزداد تمُدًا وتفردًا وهو يدنو من نهايته، التي هي أيضا أصله.

وقد يمكن أن نتوقع - حسب ما سبق أن رأينا أنه يشكل الممارسة الشائعة للسرد «السيروي الذاتي» - أن نرى الحكاية تقود بطلها حتى النقطة التي ينتظره فيها السارد، لكي يجتمع هذان الأفتومان ويمتزجا في النهاية. وهذا ما ادَّعَى أحيانا بعض العجلة⁽³⁸⁾. والواقع - كما لاحظ مارسيل مولر بحق:

أن عهداً بأكمله يمتد بين يوم الاستقبال عند الأميرة واليوم الذي يروي فيه السارد هذا الاستقبال، هذا العهد يُقيي بين البطل والسارد على بون لا يسمح أي شيء بعبوره: فالصَّيغ الفعلية في خاتمة كتاب «الزمان المستعاد» كلها في الماضي⁽³⁹⁾.

ويقود السارد قصة بطله - قصته الخاصة - بالضبط حتى النقطة التي «سيصير [فيها] البطل هو السارد»⁽⁴⁰⁾ كما يقول جان روسي، - بل سأقول حتى النقطة التي يبدأ يصير فيها هو السارد، مادام يشرع فعلا في عمله الذي هو الكتابة. يقول مولر:

إذا انضمَّ البطل إلى السارد، فذلك على غرار خطِّ مقارب، لأن المسافة التي تفصل بينهما تميل إلى الصُّفر ولن تُلقَى أبداً،

لكن الصُّورة توحى بلعب شتيرنسي على المَدَّتين، لا يوجد في الواقع عند پروست: فهناك فقط توقف للحكاية في النقطة التي اكتشف فيها البطل حقيقة حياته ومعناها، وبالتالي النقطة التي تنتهي فيها «قصة موهبة» هذه التي نذكر بأنها موضوع الحكاية السبروسستية المصرَّح به. والباقي، الذي نعرف سلفا نهايته عن طريق الرواية ذاتها التي تنتهي هنا، لا ينتمي بعد إلى الـ«موهبة»، بل إلى العمل الذي يأتي بعدها، ولا ينبغي بالتالي أن يكون إلا مشروعاً فيه. فموضوع رواية «بمخا...» هو «مارسيل يصير كاتباً»، وليس «مارسيل الكاتب»، لأن هذه الرواية تظل رواية تكوين، وقد يكون اعتبارها «رواية عن المؤلف الروائي» - كما في رواية «مزيفو النقود»* - تشويها لمقاصدها وخصوصاً تحريفها لمعناها؛ إنها رواية عن المؤلف الروائي

* *Faux monnayeurs.*

المقبل. «إن التّمة - كما قال هيكل، بحق، عن رواية التكوين* - لا يبقى لها شيء ممّا هو روائي...» ؛ ومن المحتمل أن يكون پروست قد سرّه أن يطبّق هذه القاعدة على حكايته الخاصة : فالواقعة الروائية هي الالتماس أو البحث الذي ينتهي بالاكشاف (الكشف)، وليس الاستعمال الذي سيُسْتَعْمَل هذا الاكتشاف فيما بعد. والاكشاف النهائي للحقيقة، و الالتقاء المتأخر بالموهبة، كسعادة العاشقين المجتمعين، لا يمكن إلا أن يكون نهاية، وليس مرحلة ؛ وبهذا المعنى، فإن موضوع رواية «بحثا...» موضوع تقليدي فعلا. ومن ثم لا بُدّ من أن تتوقف الحكاية قبل أن ينضمّ البطل إلى السارد، لأنه لا يُتَصَوَّر أن يكتبها معا كلمة : النهاية. فجملة السارد الأخيرة هي عندما يصل البطل - هي أن البطل يصل - أخيرا إلى جملة الأولى. ومن ثمّ فالمسافة بين نهاية القصة ولحظة السرد هي الزمن الذي يحتاج إليه البطل ليكتب هذا الكتاب الذي يمثله، وليس الكتاب الذي يكشفه لنا السارد، بدوره، في مدة خاطفة كالبرق.

المستويات السردية

عندما يصرّح دي كروي، وقد بلغ نهاية حكايته، بأنه قد أبحر لتوّه من أورليانز الجديدة إلى هافر ده كراس، ثم من هافر إلى كالي كي يلتقي بأخيه على بُعد بضعة فراسخ، فإن المسافة الزمنية (والمكانية) التي كانت تفصل حتى ذلك الحين بين العمل المرويّ والفعل السردى تتقلّص تدريجياً إلى حدّ الاختزال في الصفر أخيرا : فقد أفضت الحكاية إلى الهُنا والآن، وانضمت القصة إلى السرد. ومع ذلك تبقى مسافة بين هذه الحوادث الأخيرة من غراميات الفارس وقاعة فندق «الأسد الذهبي» بشاغليها، الذين منهم الفارس نفسه ومضيفوه، حيث يروي هذه الحوادث بعد العشاء للمركيز ده رُنكور، وهي مسافة ليست في الزمن ولا في المكان، بل في الاختلاف بين العلاقات التي تقيمها الحوادث والقاعة بشاغليها آتخذ مع حكاية دي كروي ؛ وهي علاقات سنميّزها بكيفية تقريبية وغير مناسبة طبعاً ونحن نقول إن حوادث غراميات الفارس توجد في الداخل (أي داخل الحكاية) والقاعة بشاغليها يوجدون في الخارج. وما يفصل بين الطرفين ليس المسافة بقدرها هو نوع من العتبة

* ع.م - رواية التكوين (Bildungsroman): مصطلح يستعمله النقاد الألمان على نطاق واسع ويقصدون به رواية تصف نمو البطل أو البطلة في شباهه أو شباهها.

التي يجسدها السرد نفسه، اختلاف في المستوى. فنندق «الأسد الذهبي»، والمركيز، والفارس الذي يقوم بدور السارد يوجلون - في نظرنا - داخل حكاية معينة، ليست حكاية دي كروي، بل حكاية المركيز، أي رواية «مذكرات رجل وجه...» ؛ أما العودة من لوزيانا، والسفر من هافر إلى كالي، والفارس الذي يقوم بدور البطل فيوجدون داخل حكاية أخرى، هي حكاية دي كروي هذه المرة، التي هي متضمنة في الحكاية الأولى، ليس فقط بمعنى أن هذه الحكاية الأولى تحيطها بفاعحة وخاتمة (غائبة هنا من جهة أخرى)، ولكن أيضا بمعنى أن سارد الحكاية الثانية شخصية في الحكاية الأولى سلفا، وأن فعل السرد الذي ينتج الحكاية الثانية حَدَثٌ مروئي في الحكاية الأولى.

وسنعرّف هذا الاختلاف في المستوى بقولنا إن كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردى المتمتع لهذه الحكاية. فحرير السيد ده ونكور لـ«مذكرات»- التخيلية فعل (أدبي) منجَزٌ على مستوى أول، سنسميه خارج القصة ؛ والأحداث المروية في تلك الـ«مذكرات» (والتي منها الفعل السردى لسدي كروي) توجد داخل هذه الحكاية الأولى، ولذلك سنتعتها بأنها قصصية أو داخل القصة ؛ والأحداث المروية في حكاية دي كروي، وهي حكاية من الدرجة الثانية، ستسمى قصصية تالية⁽⁴¹⁾. وبالمثل، فإن السيد ده ونكور بما هو «مؤلف» الـ«مذكرات» هو خارج القصة ؛ فبالرغم من أنه تخيلي، فإنه يخاطب جمهورا حقيقيا، كما يفعل روسو أو ميشليه تماما ؛ وهذا المركيز نفسه بما هو بطل هذه الـ«مذكرات» نفسها قصصي، أو داخل القصة، وكذلك دي كروي السارد في فندق «الأسد الذهبي»، وكذا من جهة أخرى مانون الذي يلححه المركيز أثناء اللقاء الأول في باسي ؛ لكن دي كروي بطل حكايته الخاصة، ومانون البطلة وأخاها، والشخصيات الثانوية، هم قصصيون تالون ؛ هذه المصطلحات (قصصي تال، إلخ.) لا تدل على كائنات، بل على مواقف نسبية ووظائف⁽⁴²⁾.

ومن ثم يكون المقام السردى لحكاية أولى خارج القصة بطبعه، كما يكون المقام السردى لحكاية ثانية (قصصية تالية) داخل القصة بطبعه، إلخ. ولنلح على أن الطابع التخيلي المحتمل للمقام الأول لا يعدل هذا الوضع أكثر مما يعدل الطابع «الحقيقي» المحتمل للمقامات اللاحقة ؛ فالسيد ده ونكور ليس «شخصية» في حكاية

يضطلع بها الأب بريشو، بل هو المؤلف التخيلي لـ «مذكرات» نعرف من جهة أخرى أن مؤلفها الحقيقي هو بريشو، مثلما أن روبنسون كروزوي هو المؤلف التخيلي لرواية دانييل ديفو التي تحمل اسمه؛ ومن ثم يصبح كل منهما (المركز وكروزوي) شخصية في حكايته الخاصة. فلا بريشو ولا ديفو يدخل في نطاق سؤالنا، الذي نذكر مرة أخرى بأنه يتناول المقام السردى، وليس المقام الأدبي. إن السيد ده رنكور وكروزوي ساردان - مؤلفان، وبصفتها كذلك فهما على مستوى سردي واحد مع جمهورهما، أي معي ومعك. وليس هذا حال دي كروي، الذي لا يخاطبنا أبدا، وإنما يخاطب المركز المعالج؛ وبالعكس، فلو التقى هذا المركز التخيلي في كالي بشخصية حقيقية (كششتين وهو على سفر) لما كانت هذه الشخصية أقل قصصية، بالرغم من أنها حقيقية كأرمان - جان دوپليسيس ده ريشليو عند ديا أو ناپليون عند بلزاك أو الأميرة ماتيلدا عند پروست. وباختصار، إننا لن نخلط بين الطابع خارج القصة والوجود التاريخي الحقيقي، ولا بين الطابع القصصي (أو حتى القصصي التالي) والمتخيل: فـ «فانز وباليك» هما على مستوى واحد، ولو أن إحداهما حقيقية والأخرى تخيلية، ونحن دوماً مواضع حكاية، إن لم تكن أبطال رواية.

لكن ما كل سرد خارج القصة يُضطلع به بالضرورة عملاً أدبياً وما محرّكه يُضطلع به ساردا - مؤلفاً قادراً على أن يخاطب - كالمركز ده رنكور - جمهوراً يُتعتُّ بأنه كذلك⁽⁴³⁾. فالرواية في شكل يوميات شخصية (كرواية «يوميات خوري في الأرياف» أو رواية «السمفونية الرعوية») لا تستهدف مبدئياً أي جمهور، إن لم يكن أي قارئ. وقس على ذلك الرواية الترسُّلية، سواء أتضمنت مترسلاً واحداً (كرواية «ياميلا...») أو رواية «آلام فرتير» أو رواية «أوبرمان»، التي تُتعتُّ غالباً بأنها يوميات متكررة في مراسلات⁽⁴⁴⁾ أم عدّة مترسّلين (كرواية «هلوز الجديدة» أو رواية «العلاقات الخطيرة»): فـ جورج برنانوص وأندريه جيد وصمويل رتشاردسن وبوهان فولفكانك فون كوته وإتيان ده سينانكور وروسو ولاكلو يدون هنا مجرد «ناشرين»، لكن المؤلفين التخيليين لهذه اليوميات الشخصية أو لهذه «الرسائل التي جمعها... ونشرها» لا يُعتَبَرُونَ «مؤلفين» طبعاً (بخلاف رنكور أو كروزوي أو جيل بلا). ثم إن السرد خارج القصة لا يُضطلع به بالضرورة حتى بصفته سرداً مكتوباً: فلا شيء يزعم أن مُرْسُو أو مالون كتب النص الذي نقرأه بصفته

مونولوجهما الداخلي، ومن المسلّم به أن نص رواية «شجرات الغار مقطوعة» لا يمكن أن يكون سوى «تيار وعي» - لم يُكتَب، ولم يُتحدّث به أيضا - يلتقطه ديجاردان ويدوّنه خفية : فخاصية الخطاب المباشر هي أنه يقصي كل تحديد شكلي للمقام السردي الذي يشكّله.

وبالعكس، فإن كل سرد داخل القصة لا يُنتج بالضرورة - كسرد دي كروي داخل القصة - حكاية شفوية ؛ وإنما يمكنه أن يقوم على نص مكتوب، كالمذكّرة التي لا متلّقي لها والتي حررها أدولف، بل على نص أدبي تخيلي، عمل أدبي داخل العمل الأدبي، كـ«قصة» «الوقع العجيب»*، التي يكتشفها محورّي رواية «ضون كيهوطة» في حقيبة، أو أقصوصة «الطموح حباً»* التي نشرها في مجلة تخيلية بطل رواية «ألبير سافاروس»*، الذي هو مؤلّف داخل القصة لعمل أدبي قصصي تال. لكن يمكن الحكاية الثانية أيضا ألا تكون شفوية ولا مكتوبة، وتبدو - صراحة أو ضمنا - حكاية داخلية (هكذا هو حلم جوكايل في قصيدة «موسى النجّي...») أو (بكيفية أكثر تواترا وأقل فوطيحية) أي نوع من الذكرى التي تتذكّرها شخصية (في الحلم أو في غير الحلم) : هكذا (ونعرف كم أدهشت هذه الجزئية بروس) تتدخل في الفصل الثاني من أقصوصة «سيلفيا»* حادثة أنشودة أدريان (وهي «ذكرى نصف معلوم بها»):

عُدتُ إلى سريري ولم أستطع أن أجد فيه راحتي. وبيننا غرقت في
نصف إغفاءة، مرُّ شباني كله في ذكرياتي... تخيلتُ قصرا من عهد هنري
الرابع، إلخ⁽⁴⁵⁾.

ويمكن الحكاية الثانية أخيرا أن يتولاها تمثيل غير لفظي (بصري في أغلب الأحيان)، نوع من الوثيقة الإيقونية، التي يحوّلها السارد إلى حكاية وهو يصفها بنفسه (كاللوحة المصوّرة بالألوان والتي تمثل هجر آريان، في قصيدة «غُرسُ پيلوس وثيصوص»*، أو زربيّة الطوفان في قصيدة «موسى النجّي...»)، أو - في أندر الأحوال - وهو يجعل شخصية تصفها (كلوحات حياة يوسف التي يعلّق عليها عمران في قصيدة «موسى النجّي...» نفسها).

* Curieux Impertinent.

* L'Ambitieux par amour.

* Albert Savarus.

* Sylvie.

* De Nuptiis Pelei et Thetidos.

الحكاية القصصية التالية

الحكاية من الدرجة الثانية شكل يرقى إلى أصول السرد الملحمي ذاتها، ما دامت الأناشيد من IX إلى XII من ملحمة «الأوديسه»، كما نعلم جيداً، مخصّصةً للحكاية التي يحكيها عوليس أمام مجمع الفيائيين. وقد دخلت هذه الطريقة (التي نعرف من جهة أخرى توظيفها الضخم في قصص «ألف ليلة وليلة»)، عن طريق فرجيليوس ولودوفيكو آريوسطو لانيوسط وبناردو تاسو، دخلت في العصر الباروكي إلى التقاليد الروائية، وتتكوّن معظم رواية «أستري»، مثلاً، من حكايات تحصل عليها هذه الشخصية أو تلك. وقد استمرت ممارسة هذه الطريقة في القرن XVIII، بالرغم من منافسة أشكال جديدة كالرواية الترسّلية؛ تبيّن ذلك جيداً في رواية «مانون ليسكو» أو رواية «ترهسترام شاندي»، أو رواية «جاك القدري»، بل إن مجيء الواقعية لم يمنعها من البقاء على قيد الحياة عند بلزاك (رواية «مصرف نومينكن»، رواية «دواسة أخرى للمرأة»^{*}، أقصوصة «النزل الأحمر»، أقصوصة «سارازين»، رواية «الجلد المحبّب») وأوجين فرومتان (رواية «دومينيك»^{*})؛ ويمكننا أيضاً أن نلاحظ استفحالا معيّناً لهذا الموقع عند جول أميدي باربي دورقيل، أو في رواية «مرتفعات وذهنك» (حكاية إيزابيلاً لسيلمي، التي ترويها نيلمي لوكوود، ويدونها لوكوود في يومياته)، وخصوصاً رواية «اللورد جيم»، التي يبلغ فيها التشابك أقصى مدى المعقولة المشتركة. وقد تتعدّى الدراسة الشكلية والتاريخية لهذه الطريقة قصدنا إلى حد كبير، ولكن - في سبيل ما سيأتي - لا بد لنا على الأقل من أن نتميّز هنا بين الأنماط الرئيسية من العلاقة، التي تستطيع أن تربط الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها.

يتمثل النمط الأول من العلاقة في سببية مباشرة بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة، تضيف على الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية. إنه «لهذا السبب» الجلزاسي، لكن وقد اضطلمت به هنا شخصية، سواء أكانت القصة التي ترويها قصة شخصية أخرى (أقصوصة «سارازين») أم كانت - في أغلب الأحيان - قصتها هي (عوليس، دي كرو، دومينيك). وتجب كل هذه الحكايات، صراحة أو ضمناً، على سؤال من نمط «ما الأحداث التي أدت إلى الوضع الحالي؟». وفي

* Autre étude de femme.

* Dominique.

أغلب الأحيان، فما فضول المستمعين داخل القصة إلا ذريعة للإجابة على فضول القارئ (كما في المشاهد الاستعراضية للمسرح الكلاسيكي)، وما الحكاية القصصية التالية إلا متغير للاسترجاع التفسيري. الأمر الذي يستتبع تناورات بين الوظيفة المرعومة والوظيفة الحقيقية - تُبددُ عموماً لصالح الوظيفة الثانية : ففي النشيد XII من ملحمة «الأوديسة»، مثلاً، يوقف عوليس حكايته عند الوصول إلى جزيرة كالبيسو، مع أن معظم مستمعيه يجهلون التثمة ؛ والذريعة أنه رواها باختصار في الليلة السابقة لسألفينوس وأرتي (النشيد VII) ؛ والسبب الحقيقي طبعاً هو أن القارئ يعرفها بالتفصيل من الحكاية المباشرة في النشيد V ؛ يقول عوليس :

عندما تُعرّف القصة، أكره أن أروها ثانية⁽⁴⁶⁾.

وهذا الكره هو أولاً كره الشاعر نفسه.

ويقوم المحط الثاني على علاقة موضوعاتية تماماً، لا تستتبع بالتالي أي استمرارية زمكانية بين القصة التالية والقصة : إنها علاقة مُقَابِلَة (تعاسة أريان المهجورة، في غمرة عرش ثيميضوس البييج) أو مُمَائِلَة (كما هو الشأن عندما تتردد جوكايل - في قصيدة «موسى النجمي...» - في تنفيذ الأمر الإلهي فيروي لها عمران قصة تضحية إبراهيم). وبنية الإرساد* الشهيرة - التي أجلتها كثيراً «رواية [الستينات] الجديدة» إلى عهد قريب - شكّل متطرف طبعاً من علاقة المماثلة هذه، مدفوع إلى أقصى حدود التماهي. ثم إنه يمكن العلاقة الموضوعاتية، عندما يدركها المستمعون، أن تمارس تأثيراً على الوضع القصصي : فحكاية عمران لها أثر فوري (وهدف أيضاً) هو إقناع جوكايل ؛ إنها أمثلة ذات وظيفة إقناعية. ونعلم أن أنواعاً حقيقيّة، كالخرافة الرمزية أو الخرافة الحكيمية (الخرافة الحيوانية)، تقوم على ذلك الأثر التحذيري للمماثلة: فأمام الدهماء المتمردة، يروي مينينيوس أكريبيا قصة الجوارح والمعدة؛ ثم - يضيف تيتوس ليقوس - «يبين إلى أي حدّ كان العصيان الباطني للجسد مشابهاً لتمرّد الدهماء على مجلس الشيوخ، وبذلك ينجح في إقناعهم»⁽⁴⁷⁾. وسنجد عند بروسست توضيحاً تمثيلاً أقل نجاعة لقوة المثال هذه.

٥. م. ع. - انظر مخصص ذلك، مثلاً: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، صص. 261-290.

ولا يتضمّن النمط الثالث أيّ علاقة صريحة بين مستويي القصة : ففعل السرد نفسه هو الذي يؤدي وظيفة في القصة (بمعزل عن المضمون القصصي التالي)، هي : وظيفة التسلية، مثلا، أو وظيفة الإعاقة أو هما معا. ولاشك في أن أشهر مثال على ذلك يوجد في قصص «ألف ليلة وليلة»، حيث تصدّد شهرزاد الموت بواسطة حكايات متجددة، أيّا كانت (شريطة أن تثير اهتمام السلطان). ويمكن أن نلاحظ أن أهمية المقام السرد في ازدياد مستمر، من النمط الأول إلى الثالث. ففي النمط الأول، تكون العلاقة (علاقة التسلسل) مباشرة ؛ إنها لا تمرّ من الحكاية، وقد يمكن جيّدا أن تستغني عنها : فالعاصفة هي التي قذفت بعوليس إلى ساحل فياسيّة، سواء أروى ذلك أم لم يروه، والتحويل الوحيد الذي تُدخِلُه حكايته ذو طابع معرفي محض. وفي النمط الثاني، تكون العلاقة غير مباشرة وتُتوسّط لها توسطًا صارما بالحكاية التي لا غنى عنها للتسلسل : فمغامرة الجوارح والمعدة تهديء الدهماء شريطة أن يروها لهم مينينيوس. وفي النمط الثالث، لا تكون العلاقة بعدُ إلا بين الفعل السرد والوضع الحاضر، و(يكاد) لا يكون المضمون القصصي التالي أكثر أهمية من الرّسالة التوراتية في أثناء عملية التعطيل* على منبر الكونكروس. وتؤكد هذه العلاقة جيّدا - لو كان هناك ما يدعو إلى ذلك - أن السرد فعلٌ كأَيّ فعلٍ آخر.

الانصرافات

إن المرور من مستوى سردي إلى آخر لا يمكن مبدئيا أن يضمّنه إلا السرد، وهو فعل يقوم بالضبط على إدخال معرفة وضع في وضع آخر بواسطة خطاب. وكلّ شكل آخر من العبور، إن لم يكن مستحيلا دوما، فهو على كل حال انتهاكيّ دوما. ويروي خوليو كورتاثار في موضع ما قصة رجل اغتالته إحدى شخصيات الرواية التي هو في طور قراءتها ؛ وهذا شكل معكوس (ومتطرّف) من المحسن السرد الذي كان الكلاسيون يسمونه انصراف المؤلف، والذي يقوم على الزعم أن الشاعر «يحدث بنفسه الآثار التي يتغنّى بها»⁽⁴⁹⁾، وذلك كما هو الشأن عندما يُقال إن فرجيليوس «قتل» ديدون في النشيد IV من ملحمة «الإنياذة»، أو عندما يكتب ديدرو - بكيفية أكثر التباسا - في رواية «جاك القدريّ» :

* ع.م - التعطيل (filibuster): اللجوء في البرلمان - وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية - إلى إلقاء الخطب الطويلة، إلخ.، سعيا في إعاقة التصديق على مشروع قانون.

ما الذي قد يمنعني من تزويج السيد ومن جعله مخدوعاً ؟

أو أيضاً، وهو يخاطب القاري :

لشعد إرداف القروية وراء مُرافقها ولتتركهنما يذهبان ولتعد إلى
مسايرهن، إن كان ذلكم يرضيكم (50).

ودفع شعيرن هذا الأمر إلى حدّ الحماس تدخّل القاري، المتوسّل إليه أن يغلّق الباب أو
يساعد السيد شافندي على العودة إلى سريره، لكن المبدأ واحد : فكل تطفّل من
السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصي (أو من شخصيات قصصية
على كون قصصي تال، إلخ.)، أو العكس (كما عند كورتاتار)، يُحدّث أثر غرابية إمّا
مضحكة (عندما يُصوّر - مثل شعيرن أو ديدرو - بلهجة الدّعابة) وإمّا خارقة.

وسنشمل هذه الانتهاكات كلّها بمصطلح الانصراف السردية (51). إن
بعضها، المتبدّل والساذج كانصرافات البلاغة الكلاسيكية، يلعب على الزمنية المزدوجة
للقصة والسرد ؛ ذلك هو شأن بلزك في مقطع سبق الاستشهاد به من رواية
«الأرواح المفقودة» :

بينما يتسلّق الكاهن الوقر منحدرات أنكوليم، ليس من العيب
تفسير....

وذلك كما لو كان السرد مزامناً للقصة وكان عليه أن يُعني أزميتها للميتة. وهذا النموذج
الشائع جدّاً هو الذي اقتدى به پروست عندما كتب مثلاً :

لم يعد لديّ الوقت - قبل سفري إلى باليك - للشروع في تصورات
للمجتمع....

أو :

أكتفي هنا - على قدمي يتوقف القطار وعلى قدمي يصيح المستخدم
ضوضيير، كراتفاست، مايتفيل، إلخ. - بأن أدون ما يدكرني به الشاطي
الصغير أو الموقع العسكري،

أو أيضا :

لكن حان الوقت للحاق بالبارون الذي يتقدم... (52)

ونعلم أن تلاعبات شعيرن الزمنية أكثر جرأة بعض الكثرة، أي أنها أكثر خرقية بعض الكثرة، كما هو الشأن عندما تيجر استطرادات تويسترام السارد (خارج القصة) أباه (في القصة) على تمديد قيلولته بأكثر من ساعة (53)، لكن المبدأ واحد هنا أيضا (54). وليست بيروانديلية* مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»* أو مسرحية «الليلة نرتجل»* حيث المسرحيون أنفسهم أبطال ويمثلون بالتناوب، ليست، بمعنى من المعاني، سوى تخطيط واسع للانصراف ؛ ويقال الشيء نفسه عن كل ما ينحدر من هذه السيرالديلية في مسرح جان جونييه مثلا، وعن تغيرات مستوى الحكاية السروب - كرويهية* (شخصيات تفلت من لوحة، من كتاب، من قصاصة صحفية، من صورة شمسية، من حلم، من ذكرى، من استيهام، إلخ). وكل هذه التلاعبات تبرز، بحدة آثارها، أهمية الحد الذي تتفنن في تجاوزه بالرغم من مشابهة الواقع، والذي هو السرد (أو التمثيل) نفسه بالضبط ؛ وهو تخم متحرك، ولكنه مقدس، بين عالمين : عالم يُروى فيه، وعالم يُروى عنه. الأمر الذي يستتبع القلق الذي دل عليه بورخيس بحق :

توحي مثل هذه الاختراعات بأنه إذا أمكن شخصيات متخيل أن تكون قراء أو متفرجين، أمكننا - نحن قراءها أو المتفرجين عليها - أن نكون شخصيات تخيلية (55).

وأكثر ما يزعج في الانصراف هو بالضبط الفرضية غير المقبولة والملحمة، والتي مفادها أن خارج القصة ربما هو قصصي دائما سلفا، وأن السارد والمسرد لهم - أي أنا وأنت - ربما ينتمون أيضا إلى حكاية ما.

ويقوم محسن أقل جرأة، ولكن يمكن ربطه بالانصراف، على أن يُروى ما قُدّم (أو ما يسهل التكهن به) بصفته قصصياً تاليا في مبدئه أو - إن شئنا - في أصله،

* م.ع. - بيروانديلية (٤): نسبة إلى المؤلف المسرحي الإيطالي لويجي بيروانديللو.

* Sei personaggi in cerca d'autore.

* Questa sera si recita a soggetto.

* م.ع. - روب - كرويهي (٤): نسبة إلى الروائي الفرنسي آلان روب - كرويه.

أن يُروى - مع ذلك - بصفته قصصياً (على المستوى السردى نفسه الذي عليه السياق) : كما لو أن المركيز ده رنكور، بعد أن اعترف بأنه استمد قصة غراميات دي كروي من دي كروي نفسه (أو حتى بعد أن ترك دي كروي يتحدث خلال بضع صفحات)، استأنف بعد ذلك الحديث ليروي تلك القصة بنفسه، دون أن «يتظاهر» بعد، كما قد يقول أفلاطون، «بأنه صار دي كروي». ولعل النمط الأصلي لهذه الطريقة هو محاوره «ثيتيتوس أو في العلم»*، التي نعلم أنها تقوم على حديث بين سقراط وثيودوروس وثيتيتوس، حديث ينقله سقراط نفسه لسأوقليدس، الذي ينقله لستيريسيون. لكن - كما يقول أوقليدس - نحاشيا «للضجر من هذه العبارات المقحمة في الخطاب، عندما يقول سقراط مثلاً وهو يتحدث عن نفسه : «وأنا أقول»، أو «وأنا أجيب»، أو وهو يتحدث عن مكاليه : «وافق» أو «لم يوافق»، حررت المحادثة في شكل «حوار مباشر لسقراط مع مكاليه»⁽⁵⁶⁾. وأشكال السرد هذه التي تبدو فيها المحطة القصصية التالية، المذكورة أو غير المذكورة، مستبعدة على الفور لصالح السارد الأول، الأمر الذي يقتصد نوعاً ما مستوى سردياً (أو أحيانا عدة مستويات سردية) - هذه الأشكال نسميها قصصياً تالياً مختزلاً (والمضمر : مختزلاً في القصصي) أو قصصياً كاذباً.

والحق أن الاختزال ليس واضحاً للأذهان دائماً ؛ وبعبارة أدق : إن الاختلاف بين القصصي التالى والقصصي الكاذب لا يُدرك دوماً في النص السردى الأدبي، الذي (خلافاً للنص السينمائي) لا يتوفر على سمات قادرة على وسم الطابع القصصي التالى لمقطع من المقاطع⁽⁵⁷⁾، ما عدا سمة تغيير ضمير الشخص : فلو حل السيد ده رنكور محل دي كروي ليروي مغامرات هذا الأخير، لبرز الاستبدال فوراً في التحول من أنا إلى هو ؛ لكن عندما يعيش بطل أقصوصة «سيلفيا» لحظة من شبابه ثانية في الحلم، فإنه لا شيء يتيح لنا البت فيما إذا كانت الحكاية عندئذ حكاية ذلك الحلم، أو حكاية مباشرة - فيما وراء المقام الحلمى - لتلك اللحظة.

من كتاب «جان سانتوي» إلى رواية «بحنا...»
أو انتصار القصصي الكاذب

بعد هذا اللّف الآخر، سيكون من الأسهل علينا وصف خصائص الاختيار

* Θεωρητικός η περί ἐπιστήμης.

السردى الذي أجراه پروست، عمداً أو عن غير عمد، في رواية «بمحا عن الزمن الضائع». لكن قبل أن نقوم بذلك، لابد لنا من التذكير أولاً بما كان عليه اختيار پروست في عمله السردى الكبير الأول، أو على الأصح في الطبعة الأولى من رواية «بمحا...»، أي في كتاب «جان سانتوي». ففي ذلك الكتاب ينشطر المقام السردى شطرين: فالسارد خارج القصة، الذي لا يحمل اسماً (ولكنه أقنوم أول للبطل، نراه في أوضاع تُنسب فيما بعد إلى مارسيل)، يكون في عطلة مع صديق له في جَوْن كوناكارنو؛ ويرتبط الفتيان بكاتب اسمه س (ثاني أقنوم للبطل) يتعهد بطلب منهما أن يقرأ عليهما كل مساء الصفحات التي كتبها، نهاراً، من رواية قيد التحرير. ولا تُنسخ هذه القراءات المجزأة، لكن بعد ذلك يبضع سنوات، وبعد موت س، يقر السارد أن ينشر الرواية التي يتوفر - بطريقة نجعلها - على نسخة منها. وهذه الرواية هي كتاب «جان سانتوي» الذي بطله مجمل ثالث طبعاً لمارسيل. هذه البنية المفككة قديمة بعض القدم، مع اختلافين بسيطين عن التقاليد التي تمثلها رواية «مانون ليسكو»، هما: أن السارد داخل القصة لا يروي هنا قصته الخاصة، وأن حكايته ليست شفوية وإنما هي مكتوبة، وأدبية أيضاً، مادامت رواية. وسمح فيما بعد الاختلاف الأول الذي يهّم مشكلة الـ«شخص»، لكن لابد من الإلحاح هنا على الاختلاف الثاني، الذي ينم - في عصر لم تعد فيه تلك الطرائق مستعملة إلا قليلاً - عن خجل معين من الكتابة الروائية وعن حاجة بديهة إلى «الابتعاد» عن سيرة جان هذه - التي هي أقرب، من رواية «بمحا...»، إلى السيرة الذاتية. ويزداد الانشطار السردى حدة مرة أخرى بسبب الطابع الأدبي - بل «التخييلي» (ما دام روائياً) - للحكاية القصصية التالية.

ولابد من الإبقاء من هذا الطور الأول على أن پروست لم يكن يجهل ممارسة الحكاية «ذات الأدرج»^٥، وأنه كان قد خضع لإغرائها. هذا، فضلاً عن أنه يلمح إلى هذه الطريقة في صفحة من كتاب «الهاوية»:

غالباً ما يزعم الروائيون في مدخل رواياتهم أنهم، وهم يتجولون في بلد من البلدان، صادفوا امرءاً روى لهم عن حياة شخص. وحينئذ يتكون الكلمة لهذا الصديق العارض، والحكاية التي يرويها لهم هي روايتهم بالضببط. هكذا

٥. م.ع. - حكاية «ذات أدرج» (بالفرنسية: *trécit à tiroir* وبالانكليزية: *Chinese-box narrative*): حكاية تضم حكاية مشاهد غريبة عن الحدث الرئيسي مُترجمة فيها كالجواهر.

تروى حياة فابريس ضويل ضونكو لستبدال من قبل كاهن قانوني من بادوفا. وكَم نوذ، عندما نحب، أي عندما يبدو لنا وجود شخص آخر مكتنفا بالأسرار، أن نجد مثل هذا السارد المطلع ! ولاشك في أنه موجود. أفلا نروي، نحن أنفسنا، غالبا، دون أي هوى، حياة هذه المرأة أو تلك لصديق من أصدقائنا أو لغريب لم يكن يعرف شيئا عن غرامياتها فيصفي إلينا باهتمام؟ (58)

وتبين أن هذه الملاحظة لا تخص الإبداع الأدبي وحده، بل تشمل أيضا النشاط السردى الأكثر شيوعاً، كما يمكن أن يُمارس - على سبيل المثال لا الحصر - في وجود مارسيل : فهذه الحكايات التي يرويها زيد لعفرو بصد قيس هي بالذات نسيج «تجربته»نا، التي معظمها ذو طابع سردي.

ولا تعطي تلك السوابق وذلك التلميح إلا مزيداً من الإبراز لهذه السمة المهمة المتميزة لسرد رواية «بختا...»، والتي هي الإقصاء المنظم تقريبا للحكاية القصصية التالية. ففي بادئ الأمر، يتلاشى وهم المخطوطة المكتشفة لصالح سرد مباشر يقدم فيه البطل - السارد حكايته صراحة بصفتها عملاً أدبياً، ومن ثم يضطلع بدور المؤلف (التخييلي)، مثل جيل بلا أو رونتسون كروزوي في اتصال مباشر بالجمهور. الأمر الذي يستتبع استعمال عبارة «هذا الكتاب» أو «هذا المصنّف» (59)، إشارة إلى حكايته ؛ وهذه «نحن» الأكاديمية (60) ؛ وتلك التوجهات إلى القارئ بالخطاب (61) ؛ وأيضاً هذا الحوار الكاذب الطريف على طريقة شتيرن أو ديدرو :

سيقول القارئ : «كل هذا لا يغيرنا بشيء عن...» - وهذا مؤسف جداً بالفعل، يا سيدي القارئ. وبكيفية أسوأ مما تظن... - والحاصل، هل قدمتك السيدة داراجون للأمير ؟ - كلاً، ولكن اسكت ودعني أستأنف حكايتي (62).

ولم يكن الروائي التخييلي لكتاب «جان سافوي» يسمح لنفسه بمثل ذلك، وهذا الاختلاف يحدّد مدى التقدّم المحرز في تحرر السارد. ثم إن الإدراجات القصصية التالية غائبة تماماً تقريبا من رواية «بختا...» : فلا يمكن أن تُذكر في هذا الصدد إلا الحكاية التي يخبّر فيها سوان مارسيل بحديثه مع الأمير ده كيرمانت المعتيق

للسردية فوسية⁽⁶³⁾، وتقارير أيحي عن تصرف البييرتين الماضي⁽⁶⁴⁾، وخصوصا الحكاية المنسوبة إلى الأخوين كوكور عن حفلة عشاء عند آل فيردوران⁽⁶⁵⁾. زد على ذلك أننا سنلاحظ أن المقام السردى في هذه الحالات الثلاث مركز عليه بحيث يُنَافس الحدث المنقول أهميةً : فحيزُ سوان الساذج أهم عند مارسيل من اهتداء الأمير؛ وأسلوب أيحي المكتوب، بأقواسه ومزدوجاته المعكوسة، معارضة خيالية؛ والكوكور الكاذب، وهو معارضة حقيقية، تلبو هنا كأنها صفحة من الأدب وشهادة على تفاهة الآداب أكثر مما تلبو وثيقة عن صالون فيردوران؛ ولهذه الأسباب المختلفة، لم يكن بالإمكان اختزال تلك الحكايات القصصية التالية، أي جعل السارد يتولّى أمرها.

أما فيما عدا ذلك، فإن ما تمارسه الحكاية في رواية «بمحا...» باستمرار هو ما أسميناه القصصى الكاذب، أي حكاية ثانوية في مبدئها، ولكن البطل – السارد يرُدُّها فوراً إلى المستوى الأوّل ويتولّى أمرها، مهما كان مصدرها. وتصلر معظم الاسترجاعات التي سجلناها في فصلنا الأوّل إمّا عن ذكريات يتذكرها البطل (وبالتالى عن نوع من الحكاية الدّاخلية على طريقة نرفال) وإمّا عن أخبار يرويها شخص ثالث للبطل. وتنتمى إلى النمط الأوّل، مثلاً، الصفحات الأخيرة من كتاب «الفتيات المزهرات»، التي تذكّر حفلات بالييك النهارية المشمسة، ولكن من خلال الذكرى التي احتفظ بها عنها البطل العائد إلى پاريز :

ما رأيته ثانية على الدوام تقريبا عندما كنت أفكر في بالييك كان هو اللحظات التي، في كل صباح، خلال الموسم الجميل*...؟

وبعد ذلك ينسى الاستحضار ذريعتَه الذاكرية وينمو لذاته، في حكاية مباشرة، حتى آخر سطر، بحيث لا يلاحظ كثير من القراء اللفّ الزمكانيّ الذي كان قد أحدثه، ويؤمنون بمجرد «عودة إلى الوراء» متساوية القصة دون تغيير للمستوى السردى؛ كما تنتمى إلى النمط الأوّل، العودة إلى عام 1914، في أثناء الإقامة بپاريز عام 1916، والتي تُقدّم بهذه الجملة :

كشّ أفكر أنني لم أكن قد رأيت ثانية منذ مدة طويلة أيّاً من الأشخاص الذين كانوا معنيّين في هذا المصنّف. وفي سنة 1914 فقط... (67)؛

* ع. ٢ - الموسم الجميل (La belle saison): هاية الربيع والصيف.

وتلي ذلك حكاية مباشرة عن تلك العودة الأولى، كما لو لم يكن ذلك ذكرى مستحضرة خلال العودة الثانية، أو كما لو لم تكن هذه الذكرى هنا سوى ذريعة سردية، ما يسميه پروست بحق «طريقة أنتقال»؛ ويأتي مثال آخر على النمط الأول بعد ذلك بوضع صفحات، حيث المقطع المخصص لزيارة سان - لو (68)، والذي يبدأ بصفته استرجاعا متساوي القصة، ينتهي بهذه الجملة التي تكشف، بعد فوات الأوان، عن مصدرها الذي هو الذاكرة :

وأنا أتذكر هكذا زيارة سان - لو....

لكن لا بد من التذكير خصوصا بأن قسم «كومبري I» حُلْمُ أرق، وبأن قسم «كومبري II» «تذكر لإرادي» يُثير مذاق حلوى المادلين، وبأن كل ما يلي ذلك، انطلاقا من قسم «حب لسوان»، هو مرة أخرى استحضار من الأرق: فرواية «بمحا...» كلها هي في الواقع استرجاع قصصي كاذب واسع باسم ذكريات «الذات الوسيطة»، التي يضطلع بها السارد النهائي ويتولى أمرها في الحال بصفته حكاية.

أما النمط الثاني (أخبار يرويها شخص ثالث للبطل)، فتنتمي إليه كل تلك الحوادث المذكورة في فصلنا السابق بصدد مشاكل التبشير، والتي حدثت دون حضور البطل، ولم يمكن بالتالي أن يُطلع عليها السارد إلا بحكاية وسيطة : ذلك هو شأن ظروف زواج سوان، والمساومات بين نوريوا وفافنهايم، ووفاة بيركوط، وتصرف جيلبيرت بعد وفاة سوان، والتخلف عن حفلة الاستقبال عند لايرما (69) : فمصدر هذه الأخبار كما رأينا صريح تارة، وضمني تارة أخرى، لكن ما توصيل يحرص حرصا شديدا في كلتا الحالتين على أن يدعج في حكايته ما يستمد من كوطار، أو من نوريوا، أو من اللدوقة، أو ممن لا يعلمه إلا الله، كما لو أنه لا يتحمل أن يتنازل لغيره عن أدنى قسط من امتيازه السردى.

والحالة الأكثر نمطية، والأكثر أهمية طبعا، هي هنا حالة قسم «حب لسوان». فهذه الحادثة، في مبدئها، قصصية تالية لسبين : أولا، لأن جزئياتها نقلها لمارسيل سارد غير محدد في لحظة غير محددة، ثم لأن مارسيل يتذكر هذه الجزئيات خلال بعض ليالي أرقه : إنها إذن ذكريات حكايات سابقة يجمع منها السارد خارج القصة، مرة أخرى، رأس المال كله ويروي باسمه الخاص كل هذه القصة الواقعة قبل

ولادته، مدخلا عليها سمات دقيقة من وجوده اللاحق⁽⁷⁰⁾، تبدو فيها كأنها توقيع وتَمْنَعُ القارئ من نسيانه مدة طويلة جداً : وهو مثال جميل على الأنانية السردية. وكان برومست قد ذاق ملذات القصصيّ التالي البالية لأول مرة في كتاب «جان سانتوي»، ويبدو كأنه أقسم على ألا يعود إليها أبداً، وعلى أن يحتفظ لنفسه (أو على أن يحتفظ للناطق باسمه) بالوظيفة السردية كلها. وكان قسم «حب لسوان» الذي يرويهِ سوان نفسه، كان سيُعرض للخطر وحدة المقام هذه وهذا الاحتكار من البطل. فعلى سوان – أقنوم مارسيل السابق⁽⁷¹⁾ – ألا يكون بعد، في اقتصاد رواية «بختا...» النهائي، سوى رائد بئيس ناقص ؛ ومن ثم لا حقّ له في «الكلام»، أي في الحكاية – وأقل من ذلك (وسنرجع إلى هذا) في الخطاب الذي يحملها ويرافقها ويعطيها معنى. لهذا، فإن مارسيل، ومارسيل وحده، هو الذي عليه في آخر المطاف، وبالرغم من كل المغامرات العاطفية الأخرى، أن يروي تلك المغامرة التي ليست مغامرته هو. ولكنها مغامرة تجسدها مغامرته مسبقاً – كما يعلم الجميع – وتحمها إلى حدّ ما. وتتعرف هنا أيضاً تأثير بعض الحكايات القصصية التالية غير المباشر، المحلل أنفا : فحب سوان لأوديت ليس له مبدئياً أي أثر مباشر على مصير مارسيل⁽⁷²⁾، وبهذه الصفة قد يعتبر المعيار الكلاسيكي حبّ سوان على الأرجح عرضياً تماماً ؛ لكن أثره غير المباشر – أي تأثير المعرفة التي ينالها مارسيل عن ذلك الحبّ بواسطة حكاية ما – أثر جسيم بالمقابل، وهو بنفسه من يشهد على ذلك في هذه الصفحة من كتاب «سُدوم وعامورة» :

فكرت حينها في كل ما قد علمته عن حبّ سوان لأوديت، وعن الطريقة التي كان يُخدع بها سوان طيلة حياته. والواقع أنني إذا شئت أن أفكر في ذلك، فإن الفرضية التي جعلتني أبني شيئاً فشيئاً طبع ألبيرتين كله وأوّل تأويلاً مؤللاً كل لحظة من لحظات حياة لم أستطع أن أتحمك فيها بأكملها، كانت هي الذكرى، الفكرة المتسلطة – فكرة طبع السيدة سوان، كما قد رُوي لي عنه. وساهمت هذه الحكايات في جعل خيالي يتظاهر، في المستقبل، بافتراض أن ألبيرتين، بدلا من أن تكون الفتاة الطيبة التي كانت، كانت قادرة على أن تنسم بالخلاعة نفسها والقدرة نفسها على الخدعة التي تنسم بها عاهرة سابقة، وفكرت في كل المعانيات التي كانت تنتظرن في هذه الحالة لو كان عليّ أن أحبها في يوم من الأيام⁽⁷³⁾.

سَاهَمَتْ هذه الحكايات... : إنه بسبب حكاية حبّ عاشه سوان سيستطيع مارسيل فعلاً أن يتخيّل في يوم من الأيام ألييرينا شبيبة بأوديت : خائفة، فاجرة، صعبة المواجهة، وبالتالي من الصعب أن يُقرّم بها. ونعرف العاقبة. سلطة الحكاية...

ولا ننسَ، على بكل حال، أنه إذا استطاع أوديبوس أن يفعل ما لا يفترأ كل واحد يشتهي، كما يُقال، فذلك لأنّ وَجِيّاً روى مسبقاً بأنه سيقتل يوماً أباه ويتزوج أمه : فلولا الوحي، لما كان النفي، وبالتالي لما كان التخفي، وبالتالي لما كان قتل الأب ولما كان الاستحرام. فوجي مأساة «أوديبوس - الملك» حكاية قصصية تالية بصيغة المستقبل، سيطلق نطقها وحده «الآلة الجهنمية» القادرة على تنفيذه. وهو ليس نبوءة تتحقق، بل فخر في شكل حكاية، فخر «بصيد». أجل، سلطة الحكاية (وحياتها). فمن الحكايات ما يجي (شهرزاد) ومنها ما يميت. ولن نحسن الحكم على قسم «حب لسوان» إذا لم نفهم أن هذا الحب المروي أداة للقدّر.

الشخص

لقد أمكننا أن نلاحظ حتى الآن أننا لا نستعمل مصطلحي «حكاية بضمير المتكلم، أو حكاية بضمير الغائب»* إلا وهما مقرونان بمزدوجتي الاحتجاج. فهاتان العبارتان الشائعتان تبدوان لي فعلاً غير مناسبتين، من حيث أنهما تركّزان التنويع على العنصر الثابت من عناصر الوضع السردّي، أعني الحضور - الصريح أو الضمني - لـ«شخص» السارد الذي لا يستطيع أن يكون في حكايته، ككلّ ذات للنطق في منطوقها، إلا بـ«ضمير المتكلم» - ماعدا التبديل* العرفي كما في كتاب «تعليقات على حرب الغال» لكايوس يوليوس قيصر؛ وبعبارة أدق : إن التركيز على الـ«شخص» يوهم بأن اختيار التسارد - الذي هو مجرد اختيار نحوي وبلاغي - هو دائماً من طراز اختيار قيصر الذي قرّر أن يكتب مذكراته «بضمير» هذا الشخص أو ذاك. ونعلم جيّداً أن هذا ليس هو المشكل. فاختيار الروائي ليس اختياراً بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين (ليست صيغتهما النحويتان إلا نتيجة آية)؛ وهذان الموقفان السرديان هما : جعل القصة تروياً إما إحدى

* Οιδίπους τύραννος.

• م.ع. - أنظر هامش ص. 42.
• م.ع. - فيما يتعلق بالتبديل في البلاغة العربية، أنظر أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 3، 1993، صص. 326-327.

«شخصيات»ها(74)، وإما سارد غريب عن هذه القصة. ومن ثم يمكن وُجودَ الأفعال بضمير المتكلم في نص سردي أن يميل إلى وضعين مختلفين جداً، يخلط النحو بينهما ولكن على التحليل السردى أن يُمَيِّز بينهما، وهما : تسمية السارد بما هو كذلك بنفسه، كما هو الشأن عندما كتب فرجيليوس : «أنا أتغنّى بالأسلحة والإنسان...»، وتطابق [ضمير] الشخص بين السارد وإحدى شخصيات القصة، كما هو الشأن عندما كتب كروزوي : «في سنة 1632، ولِدْتُ بمدينة يورك...». وبالطبع، لا يُرجع مصطلح «حكاية بضمير المتكلم» إلا إلى ثاني هذين الوضعين، وهذا اللاتساق يؤكد عدم ملاءمته. وبما أن السارد يستطيع أن يتدخل في الحكاية بصفته كذلك، في كل وقت وحين، فإن كل سرد هو - بطبعه - مصوغٌ ضمناً بضمير المتكلم (ولو بصيغة الجمع الأكاديمية، كما هو الشأن عندما يكتب ستندال : «نحن سنُعترف بأننا... بدأنا قصة بطلنا...»). والسؤال الحقيقي هو هل أتاحت للسارد فرصة استعمال ضمير المتكلم للدلالة على إحدى شخصياته أو لا ؟ ومن ثم سَنَمَيِّز هنا بين نمطين من الحكايات، هما : نمط ذو سارد غائب من القصة التي يرويها (مثال : هوميروس في ملحمة «الإلياذة»، أو فلوير في رواية «التربية العاطفية»)، وآخر ذو سارد حاضر بصفته شخصية في القصة التي يرويها (مثال : رواية «جيل بلا» أو رواية «مرتفعات وذرينك»). وأسْمِي النمط الأول - لأسباب بدئية - غيري القصة، والنمط الثاني نمطي القصة.

لكن الأرجح أن الأمثلة المختارة تُظهِر سلفاً لاتساقاً في وضع هذين النمطين : فهوميروس وفلوير غائبان معا تماماً، وبالتالي على حدِّ سواء، من الحكايتين المعنيتين ؛ ولا يمكننا القول، بالمقابل، إن لسجيل بلا ولوكوود حضوراً متساوياً في الحكاية الخاصة بكل منهما : فلا ريب في أن لسجيل بلا هو بطل القصة التي يرويها، ولا ريب في أن لوكوود ليس كذلك (وقد يسهل علينا وجدان أمثلة على «الحضور» الأكثر ضعفاً : أعود إلى ذلك الآن). إن الغياب يكون مطلقاً، لكن الحضور درجات. ومن ثم لا بُدَّ على الأقل من التمييز داخل النمطِ مثلي القصة بين صنفين : صنف يكون فيه السارد بطل حكايته (رواية «جيل بلا»)، وصنف لا يؤدي فيه السارد إلا دوراً ثانوياً، يبدو - دائماً تقريباً - دور ملاحظ وشاهد : لوكوود، سالف الذكر، السارد مجهول الاسم في رواية «لوي لامبير»^{*}، إسماعيل في رواية «موني

* Louis Lambert.

ديك»، مارلو في رواية «اللورد جيم»، كاراواي في رواية «كاتسبي العظيم»، تساييلوم في رواية «الدكتور فاوستوس» - دون أن ننسى أشهرهم وأكثرهم نمطية، الشفاف (لكن الفضولي) الدكتور واطسن عند السير آرثر كونان دويل⁽⁷⁵⁾. ويبدو كأن السارد لا يستطيع أن يكون في حكايته شخصية ثانوية عادية : إنه لا يمكن أن يكون إلا نجما، أو مجرد متفرج. وسنحتفظ للصنف الأول (الذي يمثل نوعا ما الدرجة القوية لمثلي القصة) بمصطلح ذاتي القصة، وهو مصطلح يفرض نفسه.

إن علاقة السارد بالقصة، المحددة بهذه المصطلحات، علاقة ثابتة مبدئياً ؛ وحتى عندما يختفي جيل بلا أو واطسن مؤقتاً بصفتها شخصيتين، فإننا نعلم أنهما ينتميان إلى كون حكايتهما القصصية، وأنهما سيعاودان الظهور آجلاً أو عاجلاً. لذلك يتلقى القارئ حتماً المرور من وضع إلى آخر بصفته خرقاً لمعيار ضمنى، عندما يدركه على كل حال : من ذلك، مثلاً، اختفاء السارد - الشاهد الأولي (اختفاء كتوما) من رواية «الأحمر والأسود» أو من رواية «مدمام بوقاري»، أو الاختفاء (الأكثر صخباً) لسارد رواية «لاميل»^{*}، الذي يخرج جهازاً من القصة «كي [يـ]صبح أدياً. وهكذا، أيها القارئ الكريم، وداعاً، فلن نسمع عني بعد الآن»⁽⁷⁶⁾. وهناك خرق أقوى من ذلك، هو تبديل [ضمير] الشخص النحوي للدلالة على الشخصية نفسها : هكذا يمر ييانسون، في رواية «دراسة أخرى للمرأة»، مروراً مفاجئاً من «أنا» إلى «هو»⁽⁷⁷⁾، وكأنه تخلى فجأة عن دور السارد ؛ وهكذا يمر البطل، في كتاب «جان سانتوي» - على العكس - من «هو» إلى «أنا»⁽⁷⁸⁾. وفي مجال الرواية الكلاسيكية، وأيضاً عند بروس، فإن مثل هذه الآثار تتأتى طبعاً من نوع من المَرَض السردية، يُفسَّر بتعديلات متسرعة وحالات نقص في النص ؛ لكننا نعلم أن الرواية المعاصرة قد تعدت هذا الحد كما تعدت حدوداً أخرى كثيرة، وهي لا تتردد في أن تقيم بين السارد والشخصية (أو الشخصيات) علاقة متغيرة أو عائمة، دوخة ضمائر مسندة إلى منطق أكثر حرّية، وإلى فكرة أكثر تعقيداً عن الـ«شخصية». ولعلّ أقصى أشكال هذا التحرر⁽⁷⁹⁾ ليست الأكثر قابلية للإدراك، بسبب أن النعوت الكلاسيكية للـ«شخصية» - اسم علم، «طبع» بدني أو معنوي - قد آختفت منها، ومعها صَوَى السّر (سير الضمائر) النحوي. ولعل بورخيص هو الذي يضرب لنا المثال الأكثر إذهالاً على هذا الخرق - وذلك بالضبط لأنه يندرج

* Lamel.

هنا في نسق سردي تقليدي تماما يزيد من حدة التقابل ، في الخرافة التي تحمل عنوان «شكل الحسام»⁽⁸⁰⁾، حيث يبدأ البطل برواية مغامرته الدنيمة وهو يتأهي مع صحبته، قبل أن يعترف بأنه في الواقع ذلك الآخر، الواشي الجبان المتناول حتى ذلك الحين، مع الاحتقار اللازم، بـ«ضمير الغائب». والتعليق «الإيديولوجي» على هذه الطريقة السردية يعلّقه هون نفسه :

ما يفعله إنسان ما، هو كما لو يفعله كل الناس... أنا هو الآخرون، أي
إنسان هو كل الناس.

والخارق البورخيسسي، الذي هو في ذلك رمز لأدبٍ حديثٍ بأكمله، لا يتحيز
لأي [ضمير] شخص.

إنني لا أنوي أن أجزّ السرد البروستي في هذا الاتجاه، مع أن سيرورة
تفتيت الـ«شخص» مبدوءة على نطاق واسع (وعلائية). فرواية «بخطا...» حكاية
ذاتية القصة أساسا، ويكاد لا يتخلّى فيها البطل – الساردُ أبداً لأيّ أحد (كما قد
رأينا) عن امتياز الوظيفة السردية. والأهم ليس هنا حضور هذا الشكل التقليدي
تماما، بل أولاً العكس الذي يتأتى منه هذا الشكل، ثم الصعوبات التي يلاقها في
رواية كهذه.

وبما أن رواية «بخطا...» «سيرة ذاتية متنكرة»، فإنه يبدو عموماً من الطبيعي
تماماً ومن المسلّم به أن تكون حكاية في شكل سيري ذاتي مكتوب «بضمير
المتكلم». وهذا «الطبيعي» ذو بدهاء خداعة، لأن مشروع بروست الأولي – كما
كانت جيرمين بري تشته به منذ عام 1948 وكما أكد نشر كتاب «جان سانتوي»
منذ ذلك الحين – لم يكن يفسح أيّ مجال (ماعدا المجال التمهيدي) لهذا التحيز
السردية. ولنذكر بأن كتاب «جان سانتوي» ذو شكل غيري القصة عمداً. ومن ثم
يمنع هذا اللّف اعتبار الشكل السردية لرواية «بخطا...» امتداداً مباشراً لخطاب
شخصي رسمياً، قد لا تشكل تنافراته مع حياة هارميسيل بروست الحقيقية إلا انحرافات
ثانوية. «إن الحكاية بضمير المتكلم – كما قالت جيرمين بري بحق – هي ثمرة اختيار
جمالي واع، وليست علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة

الذاتية»⁽⁸¹⁾. فجعل «مارسيل» نفسه يروي حياة «مارسيل»، بعد جعل الكاتب «س» يروي حكاية «جان»، أمر ينتمي فعلا إلى اختيار سرديّ متميّز، وبالتالي دالّ، مثل اختيار ديفو السردية في رواية «روبنسون كروزوي» واختيار آلان رونييه لوساج السردية في رواية «جيل بلا» - بل أكثر منهما، بسبب اللف. لكن علاوة على ذلك لا يمكن أن يفوتنا أن نلاحظ أن هذا العكس لغيريّ القصة إلى ذاتي القصة يصاحب، ويكتمل، العكس الآخر المشار إليه سلفا، عكس القصصية التالي إلى القصصية (أو القصصية الكاذب). فقد كان يمكن البطل أن يتحول، بين كتاب «جان سانتوي» ورواية «بمحا...»، من «هو» إلى «أنا» دون أن يتحم هذا التحوّل اختفاء تنضيد المقامات السردية : كان يكفي أن تكون «رواية» من سيرة ذاتية، أو ببساطة أيضا ذات شكل ذاتي القصة. وبالعكس، كان يمكن اختزال المقام المزدوج دون تعديل للعلاقة بين البطل والسارد : فقد كان يكفي حذف الاستهلال والبدء بشيء من نوع :

طلما كان مارسيل قد نام في ساعة مبكرة.

ومن ثم لا بد من تفحص العكس المزدوج الذي يشكّله التحوّل من النسق السردية لكتاب «جان سانتوي» إلى النسق السردية لرواية «بمحا...» تفحصا يتناول دلالاته كلها.

وإذا حدّدنا - في كلّ حكاية - وضع السارد بمستواه السردية (داخل القصة أو خارج القصة) وعلاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة) في آن واحد، فإننا نستطيع أن نرسم في جدول ذي مدخلين الأنماط الأربعة الأساسية لوضع السارد :

1) خارج القصة - غيري القصة، ونموذجه : هوميروس، سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها ؛ 2) خارج القصة - مثلي القصة، ونموذجه : جيل بلا، سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة ؛ 3) داخل القصة - غيري القصة، ونموذجه : شهرزاد، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما ؛ 4) داخل القصة - مثلي القصة، ونموذجه : عوليس في الأناشيد IX - XII، سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به. وفي هذا النسق، يندرج السارد (الثاني) لحكاية «جان سانتوي» كلها تقريبا، أي المؤلف الروائي التخيلي س، يندرج في الحانة نفسها التي تندرج فيها شهرزاد، وذلك بصفته داخل القصة - غيري القصة،

ويندرج سارد رواية «بمخاط...» (الوحيد) في الخانة المعارضة قطرياً (بانحراف) - أياً كان الترتيب المعطى للمدخلين -، التي يندرج فيها جيل بلا بصفته خارج القصة - مثلي القصة :

| المستوى | خارج القصة | داخل القصة |
|------------|-------------------|-------------|
| العلاقة | | |
| غيري القصة | هوميروس | شهرزاد س |
| مثلي القصة | جيل بلا مارسيل | عوليس |

وهذا قلب مطلق، مادام يُتَقَلُّ من وضع يتسم بالانفصال التام للمقامات (سارد أول - مؤلف خارج القصة : «أنا» / سارد ثان، مؤلف روائي داخل القصة : «س» / بطل قصصي تال : «جان») إلى الوضع المعاكس، الذي يتسم باجتماع المقامات الثلاثة في «[ضمير] شخص» واحد : البطل - السارد - المؤلف مارسيل. وأبرز دلالة لهذا الانقلاب دلالة الافتراض المتأخر، والمتعمد، لشكل السيرة الذاتية المباشرة، الذي يجب تفريره فوراً من الواقعة، المناقضة على ما يبدو، والتي مفادها أن المضمون السردى لرواية «بمخاط...» ليس سيرياً ذاتياً مباشرة بقدر ما هو عليه المضمون السردى لكتاب «جان سانتوي»⁽⁸²⁾ - وذلك كما لو كان على پروست أن يتغلب أولاً على التحام معين بذاته، وأن يفصل عن نفسه لينال الحق في أن يقول «أنا»، أو بعبارة أدق : في أن يجعل هذا البطل الذي ليس نفسه تماماً ولا غيره تماماً يقول «أنا». ومن ثم ليس نيل الـ«أنا» هنا عودة إلى الذات أو حضوراً فيها، ليس إقامة في رفاهية الـ«ذاتية»⁽⁸³⁾، بل ربّما هو نقيض ذلك بالضبط : إنه

التجربة الصعبة لعلاقة بالذات مَعيشةً بصفتها ابتعاداً (طفيفاً) وانزياحاً عن المركز، علاقة ترمز إليها، أحسن الرمز، شبه المجانسة تلك (التي هي أكثر من محتشمة، والتي تبدو عرضية) بين البطل - السارد والموقع⁽⁸⁴⁾.

لكن هذا التفسير، كما نتبين، يتناول على الخصوص المرور من غيري القصة إلى ذاتي القصة ويترك قليلاً إلغاء المستوى القصصي التالي في الخلفية. فالتكثيف اللفظي للمقامات ربما كان مبدوعاً سلفاً في تلك الصفحات من كتاب «جان سانتوي» التي كانت فيها «أنا» السارد (ولكن أي سارد؟) تحمل كما لو سهواً حمل «هو» البطل؛ ولعله نتيجة نفاذ الصبر، ولكن ليس بالضرورة نفاذ الصبر من «التعبير عن النفس» أو «الرواية عن النفس» برفع قناع التخيل الروائي؛ بل هو تضائق من العقبات، أو العراقيل، التي يضعها انفصال المقامات في طريق سير الخطاب - الذي ليس، في كتاب «جان سانتوي» سلفاً، خطاباً سردياً فقط. ولعله لا شيء أكثر إزعاجاً لسارد تواق إلى إرفاق «قصته» بهذا النوع من التعليق الذي هو تبويرها العميق، من أن يضطر باستمرار إلى أن يغير «صوته»، وأن يروي تجارب البطل «بضمير الغائب» ثم يعلّق عليها باسمه الخاص، بتطفل متكرر باستمرار ومتنافر على الدوام: الأمر الذي يستتبع محاولة تجاوز العقبة، والمطالبة بالتجربة نفسها واستلحاقها في النهاية، كما في هذه الصفحة التي يواصل فيها السارد - بعد أن يكون قد روى «انطباعات التي يستعيدها» جان عندما يذكره المنظر الطبيعي لبحيرة جنيف بالبحر في ييك ميل - يواصل تأبهاته الخاصة، وتصميمه على ألا يكتب «إلا عندما كان ماض ما ينبعث فجأة في رائحة، في نظرة كان يفجرها وكان يختلج فوقه الخيال وعندما كان هذا الفرح يلهمني»⁽⁸⁵⁾. ونتبين أن الأمر لم يعد يتعلّق هنا بالسّهو: إنه التحيز السردى الشامل المتبني في كتاب «جان سانتوي» الذي يتبدى غير مناسب، والذي ينتهي إلى الخضوع لأعمق حاجات الخطاب ومقاماته. وتجسّد مثل هذه «الطواري» مسبباً في آن واحد إخفاق كتاب «جان سانتوي» (أو بالأحرى التخلي عنه) واستئنافه اللاحق في صوت رواية «بمخاط...» الخاص، صوت السرد ذاتي القصة المباشر.

لكن هذا التحيز الجديد، كما رأينا في فصل الصيغة، ليس بمنجى من الصعوبات، مادام لابدّ من أن تُدمج الآن في حكاية ذات شكل سري ذاتي، إخبارية مجتمعية بأكملها تتجاوز غالباً حقل معارف البطل المباشرة، وأحياناً - كما هو

حال قسم «حب لسوان» - لا تدخل بسهولة حتى في معارف السارد. والواقع أن الرواية البيروستية، كما بين ب. ج. رودجرز⁽⁸⁶⁾، لا تنجح إلا بصعوبة كبيرة في التوفيق بين التماسين متناقضين هما : التماس خطاب نظري كليّ الوجود، لا يرتضي السرد الـ«موضوعي» الكلاسيّ ويقتضي أن تختلط تجربة البطل بماضي السارد، الذي سيستطيع بذلك أن يعلّق عليها دون مظهر تطفّل (وهو ما يستتبع التبنّي النهائي لسرد ذاتيّ القصة مباشر يمكن فيه أصوات البطل والسارد والمؤلف الملتفت نحو جمهور يجب تعليمه وإقناعه، أن تختلط وتمترج) - والتماس مضمون سردي واسع جداً، يتجاوز كثيراً تجربة البطل الداخلية، ويقتضي أحياناً سارداً «كليّ الوجود» تقريباً (الأمر الذي يستتبع عواقب التعبير وتعدّياته التي سبق لنا أن صادفناها).

ولعل التحيز السردّي في كتاب «جان سانتوي» لم يكن يُدافع عنه، والتخلّي عنه يبدو لنا استعادياً كأنه «مبرّر» ؛ أما التحيز السردّي في رواية «بمخاط...» فهو أحسن تكيّفاً مع حاجات الخطاب البيروستية، لكنه ليس - على كلّ حال - ذا تماسك تامّ. والواقع أن التصميم البيروستية لم يكن يستطيع أن يكتفي تماماً بهذا ولا بذلك : لا بـ«موضوعية» الحكاية غيريّة القصة، التي هي موضوعية مبتعدة كثيراً، والتي كانت تبقي خطاب السارد بعيداً عن الـ«عمل» (وبالتالي بعيداً عن تجربة البطل)، ولا بـ«ذاتية» الحكاية ذاتية القصة، التي هي أكثر شخصية وأضيق فيما يبدو من أن تشمل - ليس دون مشابهة للواقع - مضموناً سردياً يتعدّى كثيراً تلك التجربة. ونوضّح أن التجربة المعنيّة هنا هي تجربة البطل التخيلية، التي أراد بروس - لأسباب معروفة - أن تكون أضيق من تجربته هو؛ ومعنى من المعاني، لا شيء في رواية «بمخاط...» يتجاوز تجربة بروس، لكن كل ما ظن أن عليه أن ينسبه منها إلى سوان وسان - لو وبيركوط وشارلوس والآنسة فانتوي ولوكراندان وآخرين كثر يتجاوز طبعاً تجربة مارسيل : إنها بعثرة متعمّدة للـ«مادة» السيرة الذاتية، مسؤولة بالتالي عن صعوبات سردية معيّنة. وهكذا - وحتى لا نمحص إلا الاسترجاعين الأكثر جلاء - يمكن أن نستغرب لكون مارسيل قد تبّلغ أفكار بيركوط الأخرية، ولكن ليس لكون بروس قد نفذ إليها، مادام قد «عاش»هما بنفسه في جُه ده يوم في يوم من ليّام ماي 1921 ؛ كذلك، يمكن الاندهاش لكون مارسيل يدرك جيّداً مشاعر الآنسة فانتوي المبهمة في مونجوقان، ولكن الاندهاش سيزداد قلّة - على ما أظن - لكون بروس قد استطاع أن ينسبها إليها. ويتأتى ذلك

كله، وأمور أخرى كثيرة، من پروست، ولن ندفع باحتقار «المرجع» إلى حدّ الزعم أننا نجمله؛ لكننا نعلم أيضاً أنه أراد أن يتحرر من هذا كله وهو يحزّ منه بطله. ومن ثمّ لا بدّ له في الوقت نفسه من سارد «علم» قادر على السيطرة على تجربة أخلاقية موضّعة الآن، ومن سارد ذاتي القصة قادر على أن يضطلع شخصياً بالتجربة الروحية (التي تعطي معنى نهائياً للباقي كله، والتي تظل، من جهتها، امتياز البطل) ويوثّقها ويوضّحها بتعليقه الخاص. الأمر الذي يستتبع ذلك الوضع المفارق - والفاضح في نظر البعض - لسرد «بضمير المتكلم» علم أحياناً مع ذلك. وهنا أيضاً تهجّم رواية «بمخا...» - دون أن تريد ذلك، وربما دون أن تعلمه، ولأسباب تتعلق بطبيعة قصدها العميقة (وشديدة التناقض) - على أعراف السرد الروائي الأشدّ رسوخاً، وهي تحطّم لا «أشكال»ه التقليدية فحسب، بل أيضاً - وهو اهتزاز أكثر خفاءً وبالتالي أكثر حسماً - منطق خطابها ذاته.

البطل/السارد

كما في كل حكاية ذات شكل سيرّي ذاتي⁽⁸⁷⁾، فإن العاملين اللذين كان شپتسر يسمّيهما *erzählendes Ich* (أنا الساردة) و *erzähltes Ich* (أنا المسرودة) مفصول بينهما في رواية «بمخا...» باختلاف في السنّ والتجربة يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوق المتعطف أو التهكمي، محسوس جداً مثلاً في مشهد تقديم مارصيل المتخلف عنه إلى البيوتين، أو في مشهد القبلّة المرفوض منحها⁽⁸⁸⁾. لكن خاصية رواية «بمخا...»، أي ما يميّزها هنا عن السيرّ الذاتية الأخرى - الحقيقية أو التخيلية - كلها تقريباً، هو أن هذا الاختلاف المتغيّر جوهرياً، والذي يتناقض حتماً كلّما تقدّم البطل في «تعلم» الحياة، يضاف إليه اختلاف أكثر جذرية ومطلق فيما يبدو، غير قابل للاختزال في «تقدّم» فقط، هو: الاختلاف الذي يحتمّه الكشف النهائي، التجربة الحاسمة للتذكّر اللاإرادي وللموهبة الجمالية. وهنا تنفصل رواية «بمخا...» عن تقاليد رواية التكوين (*Bildungsroman*) لتقترب من أشكال معينة من الأدب الدني، ككتاب «الاعتزافات»* للسقديس أو غسطين: فالسارد لا يعلم فقط، واختبارياً تماماً، أكثر مما يعلمه البطل؛ إنه يعلم مطلق العلم، أي يعرف الحقيقة - وهي حقيقة لا يقترب منها البطل بحركة تدريجية ومستمرة، بل تهجم عليه

* *Confessiones*.

(بالعكس من ذلك، وبالرغم من البشائر والإعلانات التي قدّمتها على نفسها هنا وهناك)، تهجم عليه في اللحظة التي يبدو فيها نوعا ما بعيدا عنها أكثر من أي وقت آخر:

لقد طرق المرء جميع الأبواب التي لا تفضي إلى شيء، والباب الوحيد الذي يمكن أن يدخل منه والذي قد يكون بحث عنه دون جدوى خلال مئة عام، يدقه دون علم منه، فينفتح⁽⁸⁹⁾.

وهذه الخاصية المميّزة لرواية «بمحا...» تستتبع نتيجة حاسمة للعلاقات بين خطاب البطل وخطاب السارد. فحتى هذه اللحظة فعلا، كان هذان الخطابان متجاورين، متشابهين، ولكنهما – إلا في حالتين أو ثلاث⁽⁹⁰⁾ – لم يكونا مختلطين تماما قط: فصوت الخطيب والحنّة لم يكن يستطيع أن يتأهّم مع صوت المعرفة والحكمة: صوت باريسيفال مع صوت كيرلمايزر. وعلى العكس من ذلك، فانطلاقا من الكشف الأخير (حتى نقلب المصطلح الذي يطلقه پروست على كتاب «سدوم وعامورة I»)، يمكن الصوّتين أن يمتزجا ويختلطا، أو يتناوبا في خطاب واحد، بما أن «كنت أفكر» البطل يمكن أن تُكتب من الآن فصاعدا: «كنت أفهم»، «كنت ألاحظ»، «كنت أتكهّن»، «كنت أحس»، «كنت أعلم»، «كنت أدرك جيّدا»، «كنت أرتقي»، «كنت قد انتهيت سلفا إلى هذا الاستنتاج»، «فهمت»، إلخ⁽⁹¹⁾، أي يمكن أن تتوافق مع «أعلم» السارد. الأمر الذي يستتبع ذلك التكاثر الفجائي للخطاب غير المباشر، وتناوُّبه مع الخطاب الحاضر الخاص بالسارد (دونما تعارض معه ولا تقابل). وكما سبق أن لاحظنا، فإن بطل الحفلة النهارية لم يعد يتأهّم من حيث الفعل مع السارد النهائي، ما دام العمل الأدبي الذي كتبه الثاني لا يزال آتيا في نظر الأول؛ لكن المقامين يلتقيان سلفا في «التفكير»، أي في الكلام، ما دامتا يتقاسمان الحقيقة نفسها، التي يمكن أن تنزلق دون تصويب، ودون معارضة فيما يبدو، من خطاب إلى آخر، من زمن (هو ماضي البطل الناقص) إلى آخر (هو حاضر السارد) – كما تُظهِر ذلك جيّدا هذه الجملة الأخيرة المرنة جدا، الحرة جدا (الكليّة الزمن*، كما قد يقول إريك أوراخ)، وهي توضيح تمثيلي تام لقصدتها الخاص:

* Omnitemp

على كل حال، لو تُرك لي عملي الأدبي مدة طويلة تكفي لإنجازه، لما فاتني أولاً أن أصف فيه الناس بأنهم يشغلون حيناً فسيحاً جداً (حتى ولو اقتضى الأمر أن أجعلهم يشبهون كائنات مسيخة)، حيناً مفرط الامتداد في الزمن بالقياس إلى الحيز المحدود جداً الذي يُفرد لهم في الفضاء، وذلك ما داموا يلمسون في وقت واحد، كعمالقة غائصين في السنوات، عصوراً متباعدة جداً، تفصل بينها أيام كثيرة.

وظائف السارد

ومن ثم فإن هذا التعديل النهائي يستعمل بكيفية محسوسة جداً إحدى وظائف السارد الجروسوسيّ الأساسية. فيمكن أن يبدو غريباً، للوهلة الأولى، أن يُسند إلى أي سارد كان دور آخر غير السرد بمعناه الحصري، أي واقعة أن يروي القصة، لكننا نعلم جيداً في الواقع أن خطاب السارد، الروائي أو غير الروائي، يمكن أن يضطلع بوظائف أخرى. وربما يجدر بنا استعراضها استعراضاً سريعاً كي نقدر خصوصية السرد الجروسوسيّ في هذا الشأن أحسن تقدير. ويبدو لي أنه يمكن توزيع هذه الوظائف (تقريباً كما يوزع ياكبسن وظائف اللغة)⁽⁹²⁾ حسب مختلف مظاهر الحكاية (بمعناها الواسع) التي ترتبط بها.

وأول هذه المظاهر هو القصة طبعاً، والوظيفة التي ترتبط به هي الوظيفة السردية المحضة، التي لا يمكن أيّ سارد أن يجحد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد، التي يمكنه كثيراً أن يحاول – كما فعل بعض الروائيين الأمريكيين – أن يمحصر فيها دوره. والثاني هو النص السردّي، الذي يمكن أن يرجع إليه السارد في خطاب لساني واصف نوعاً ما (سردّي واصف في هذه الحالة) ليبرز تمفصلاته وصلاته وتعالقاته، وباختصار تنظيمه الداخلي؛ و«منظّمات» الخطاب هذه⁽⁹³⁾، التي كان جورج بلنن يسمّيها «تعليمات الإدارة»⁽⁹⁴⁾، تنتمي إلى وظيفة ثانية يمكن أن نسمّيها وظيفة الإدارة.

والمظهر الثالث، هو الوضع السردّي نفسه، الذي محرّكاه هما المسرود له – الحاضر أو الغائب أو الضمني – والسارد نفسه. فتوجّه السارد إلى المسرود له – واهتمامه بإقامة صلة به، بل حوار معه (حقيقي)، كما في رواية «مصرف نوسينكن»، أو

تخييلي، كما في رواية «تريسترام شاندي» أو الحفاظ عليه - توافقه وظيفة تذكر في الوقت نفسه بالوظيفة «الانتباهية» (التحقق من الاتصال) والوظيفة «التدائية» (التأثير في المرسل إليه) عند ياكسن. ويسمى رودجرز هؤلاء الساردين، من نمط شاندي، المتفتين دوما نحو جمهورهم والمؤمنين في الغالب بالعلاقة التي يقيمونها معه أكثر من اهتمامهم بحكايتهم نفسها، يسميهم «رواة»⁽⁹⁵⁾. بل كانوا سيسمّون فيما مضى «محدثين»، وربما علينا أن نسمي الوظيفة التي يميلون إلى تفضيلها وظيفة تواصل؛ ونعرف الأهمية التي تتخذها في الرواية الترسلية، وربما خصوصا في هذه الأشكال التي يسميها جان روسي «مونوديات* ترسلية»، كمجموعة «الرسائل البرتغالية» طبعا، التي يصير فيها حضور المرسل إليه الغائب عنصر الخطاب المهيمن (الملح).

وأخيرا، فإن توجه السارد نحو نفسه يحتم وظيفة مماثلة جداً للوظيفة التي يسميها ياكسن - لسوء الحظ إلى حد ما - الوظيفة «الانفعالية»: إنها تلك التي تتناول مشاركة السارد، بما هو كذلك، في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها: إنها علاقة عاطفية حقا، ولكنها أيضا أخلاقية وفكرية، يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط، كما هو الشأن عندما يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه مثل هذه الحادثة⁽⁹⁶⁾؛ وهذا شيء قد يمكن تسميته وظيفة البيئنة، أو الشهادة. لكن تدخلات السارد، المباشرة أو غير المباشرة، في القصة تستطيع أيضا أن تتخذ الشكل الأكثر تعليمية لتعليق مسموح به على العمل: هنا يتأكد ما يمكن تسميته وظيفة السارد الإيديولوجية⁽⁹⁷⁾؛ ونعلم إلى أي حد طور بلزوك، مثلا، هذا الشكل من الخطاب التفسيري والتعليبي، الناقل عنده، كما عند آخرين كثر، للتبرير الواقعي.

وبالطبع، لا ينبغي تلقي هذا التوزيع إلى خمس وظائف بصفته جامعا مانعا: فليست أي من هذه المقولات خالصة تماما وغير متشاركة مع المقولات الأخرى، وليست أي منها (ما عدا المقولة الأولى) أساسية تماما، وفي الوقت نفسه ليست أي منها قابلة للتحاشي تماما، مهما يُدَل من عناية في سبيل هذا التحاشي. إنه بالأحرى مسألة تركيز وتشديد نسبي: فكل واحد يعلم أن بلزوك «يتدخل» في حكايته أكثر

• ع.م.ج. - مونودية (ج. مونوديات: monodie(s)): قصيدة ينشدها صوت واحد (كما في المسرح الإغريقي).
* *Lettres portugaises*.

من فلوير، وأن فيلدينك غالباً ما يتوجه إلى القاري أكثر من مدام ده لا فاييت، وأن «تعليمات الإدارة» أكثر جلاء عند فينيمور كوبر (98) أو طوماس مان (99) منها عند همنكواي، إلخ.، ولكننا لن ندعي أننا نستخرج منها تنميطة مزعجاً ما.

كذلك لن نمحص مختلف التجليات، التي سبق العثور عليها في موضع آخر، لوظائف السارد السردي غير السردية : من توجهات إلى القاري، وتنظيم للحكاية عن طريق إعلانات وتذكيرات، وإشارات إلى المصدر، وشهادات ذاكرية. إن ما يبقى لنا أن نركز عليه هنا هو وضع شبيه احتكار السارد لما أسميناه الوظيفة الإيديولوجية، والطابع المتعمد (غير الإيجاري) لهذا الاحتكار. وبالفعل، فالوظيفة الإيديولوجية تفرد عن سائر الوظائف غير السردية بكونها لا تعود بالضرورة إلى السارد. ونعلم إلى أي حد أولى روائيون عظام، أمثال دوستوفسكي وطولستوي وطوماس مان وهيرمان بروخ ومالرو، عناية لنقل مهمة التعليق والخطاب التعليمي إلى بعض شخصياتهم - وذلك إلى درجة تحويل مشاهد معينة من رواية «المسوسون»* أو رواية «الجبل السحري»* أو رواية «الأمل»* إلى مناظرات نظرية حقيقية. ولا نجد شيئاً من ذلك عند بروست الذي لم يتخذ أي «ناطق باسمه» غير مارسيل. فسوان وسان لو وشارلوس هم - بالرغم من ذكائهم - مواضع ملاحظة، وليسوا أصوات الحقيقة، ولا حتى مكالمين حقيقيين (ونحن نعرف من جهة أخرى ما يعتقد مارسيل عن المزايا الفكرية للمحادثة والصدقة) : فأخطائهم ونقائصهم وإخفاقاتهم وانحطاطاتهم أكثر تنويراً من آرائهم. وحتى وجوه الإبداع الفني هذه التي هي بيركوط أو فانتوي أو إيلستير لا تتدخل - إن صحَّ التعبير - بصفتها حائزة خطاب نظري مسموح به : ففانتوي أخرس، وبيركوط متحفّظ أو تافه، والتأمل في عملهما الفني يعود إلى مارسيل (100) ؛ ويبدأ إيلستير، رمزياً، بتبريجات تلميذ رسّام هو السيد بيش، والأحاديث التي يتحدثها في باليك أقل أهمية من تعليم قماشياته الصامت. وذلك لأن المحادثة الفكرية نوع مناقض بوضوح للذوق السردي. ونعرف الاحتقار الذي يلهمه إياه كل ما «يفكر» - وذلك، في نظره، كسهيكو القصائد الأولى - «بدلاً من أن يكتبني، كالطبيعة، بالحمّل على التفكير» (101). فالبشرية كلها، من بيركوط إلى فرانسواز ومن شارلوس إلى السيدة

* Besy .

* Der Zauberberg .

* L'espoir .

سازرا، تبدو أمامه كأنها «طبيعة» مكلفة بإثارة الفكر، لا بالتعبير عنه. وهي حالة قصوى من الأنانة الفكرية. وأخيراً، فإن مارسيل عصامي على طريقته الخاصة.

١ - والنتيجة أن لا أحد - ما عدا البطل أحياناً في ظروف سبق ذكرها - له وعليه أن ينازع الساردَ امتيازه الذي هو التعليق الإيديولوجي : الأمر الذي يستتبع التكاثر المعروف لهذا الخطاب «المؤلفي/السلطوي» (auctorial)، حتى نستعير من نقاد اللغة الألمانية هذا المصطلح الذي يدل في الوقت نفسه على حضور المؤلف (الحقيقي أو التخيلي) والسلطة المطلقة لهذا الحضور في عمله الأدبي. وهذا الخطاب النفسي التاريخي الجمالي الماورائي مهم كماً وكيفاً، بالرغم من الإنكارات (102)، بحيث يمكننا على الأرجح أن نَعزُو إليها مسؤولية - وبمعنى من المعاني فضل - أقوى هزة معطاة في هذا العمل الأدبي، وهذا العمل الأدبي، للتوازن التقليدي للشكل الروائي : فإذا أحسَّ الجميع برواية «بمخا عن الزمن الضائع» بصفتها ليست «رواية خالصة بعد»، بصفتها العمل الأدبي الذي يُنهي، على مستواه، تاريخ النوع (الأنواع) ويدشّن، مع بعض الأعمال الأدبية الأخرى، فضاء الأدب الحديث، الذي هو فضاء بلا حدود وغير محدّد تقريباً، فإنها تدين بذلك طبعاً - وهذه المرة أيضاً بالرغم من «مقاصد المؤلف» وبفعل حركة لا تقاوم لأنها كانت غير إرادية - لاجتياح التعليق للقصة، والمقال للرواية والخطاب للحكاية.

المسرود له

هذه الأمبريالية النظرية وهذه الحقيقة المؤكدة قد يمكنهما أن تحملا على الظن أن دور المرسل إليه سلبيّ تماماً هنا، أي أنه ينحصر في أن يتلقى رسالة عليه أن يقبلها كما هي أو يرفضها وفي أن «يستهلك» بعد فوات الأوان عملاً أدبياً أنجز بعيداً عنه ومن دونه. وقد لا يكون هناك شيء أكثر مناقضة من هذا لاقتناعات بروسست، ولتجربته الخاصة في القراءة، ولأقوى مقتضيات عمله الأدبي.

وقبل فحص هذا البعد الأخير من المقام السردى البروستسي، لا بد من قول كلمة أكثر عمومية عن هذه الشخصية التي أسميناها المسرود له، والتي تبدو وظيفتها

٥. ع. - الأنانة (Solipsisme) : مذهب يقرّر أنّ الأنا وحده هو الموجود، وأن العكر لا يدرك سوى تصوّراته.

في الحكاية قابلة للتغيير إلى حد بعيد. المسرود له، مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع السردى، ويقع بالضرورة على المستوى القصصى نفسه؛ أي أنه لا يلتبس قبلياً بالقارئ (ولو الضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف.

ولسارد داخل القصة مسروداً له داخل القصة؛ وحكاية دي كرويو أو بيكسيو لا تخاطب قارئ رواية «مانون ليسكو» أو رواية «مصرف نوسينغن»، وإنما تخاطب السيد رنكور وحده، فينو وكوتير وبلونديه وحدهم، الذين تدل عليهم وحدهم سمات «ضمير المخاطب» الحاضرة – عند الاقتضاء – في النص، تماماً كما لا تستطيع السمات التي سنجدتها في رواية ترسلية أن تدل إلا على المراسل. ولا نستطيع – نحن القراء – أن نتأهى مع هؤلاء المسرود لهم التخيليين أكثر مما نستطيع أولئك الساردون داخل القصة أن يخاطبونا، أو حتى أن يفترضوا وجودنا⁽¹⁰³⁾. ولذلك لا نستطيع مقاطعة بيكسيو ولا مراسلة السيدة ده تورفيل.

وعلى العكس من ذلك، لا يستطيع السارد خارج القصة أن يتوجه إلا إلى مسرود له خارج القصة واحد، يلتبس هنا بالقارئ الضمني، ويمكن كل قارئ حقيقي أن يتأهى معه. وهذا القارئ الضمني غير محدد مبدئياً، مع أنه يحدث لسبب أن يلتفت بالأخص تارة إلى القارئ الريفى، وتارة إلى القارئ الباريزى، ومع أن شعيرن يدعو أحيانا السيدة القارئة أو السيد القارئ. كذلك يمكن السارد خارج القصة أن يزعم، كهموسو، أنه لا يخاطب أحداً، لكن هذا الموقف الشائع شيوماً كافياً في الرواية المعاصرة لا يستطيع طبعاً أن يغير واقعة أن حكاية ما تخاطب بالضرورة شخصاً ما، وتتبطن دائماً نداء إلى المرسل إليه، مثلها في ذلك كمثل كل خطاب. وإذا أدب وجود مسرود له داخل القصة إلى أن تبقى مبتعدين ونحن نوسطه دائماً بيننا وبين السارد – كما يتوسط فينو وكوتير وبلونديه بين بيكسيو والمستمع المتطفل خلف الحاجز، الذي لم تكن هذه الحكاية موجهة إليه (لكن – كما يقول بيكسيو – «هناك دائماً أناس بالقرب») – فإنه كلما كان المقام المتلقى شفافاً، وكلما كان ذكره في الحكاية صامتاً، كان تماهى كل قارئ حقيقي مع ذلك المقام الضمنى أو حلوله محله أكثر سهولة على الأرجح، أو بعبارة أفضل: أكثر قهراً.

وهذه العلاقة بالضبط – بالرغم من بعض الاعتراضات النادرة والتافهة جداً، التي سبقت الإشارة إليها – هي التي تقيمها رواية «بختا...» مع قرائها. فكل واحد

منهم يعتبر نفسه هو المسرود له الضمني، والمتوقع بلهفة كبيرة، لهذه الحكاية المدونة التي، لكي توجد في حقيقتها الخاصة، تحتاج، أكثر من أيّ حكاية أخرى على الأرجح، إلى أن تفلت من انتهاء «الرّسالة النهائية» والاكتمال السردى، لكي تستأنف بلا نهاية الحركة الدائرية التي تحمله دوماً من العمل الأدبيّ إلى المهوبة التي «يرويه»ها ومن المهوبة إلى العمل الأدبيّ الذي تُحدثه، وهكذا دواليك.

وكما تؤكد ألفاظ الرّسالة الشهيرة ذاتها إلى ريفيير⁽¹⁰⁴⁾، فإن «وثوقية» العمل الأدبيّ الجروسستي و«بناء»ه لا يمتنعان عن لجوء مستمر إلى القارئ، المكثّف بـ«تخمين»هما قبل أن يَنكشفا، بل وتأويلهما أيضاً، حالما يُكتشفان، وردّهما إلى الحركة التي تولدّهما وتنقلهما في الوقت نفسه. ولم يكن بروسست يستطيع أن يستثني نفسه من القاعدة التي يذكرها في كتاب «الزّمان المستعاد»، والتي تمنح القارئ حقّ ترجمة كون العمل الأدبيّ بألفاظه الخاصة لكي «يُضفي بعد ذلك عمومية تامة على ما يقرأه»: فمهما كانت الحيانة الظاهرة التي يرتكبها القارئ، فإنه «في حاجة إلى أن يقرأ بكيفية معيّنة حتى يقرأ جيّداً؛ وليس على المؤلّف أن يغتاظ من هذا، بل عليه بالعكس أن يترك أكبر الحرية للقارئ»، لأن العمل الأدبيّ ليس في النهاية، حسب بروسست نفسه، إلا آلة بصرية يقدّمها المؤلّف للقارئ حتى يساعده على أن يقرأ في ذاته. «لأن الكاتب لا يقول «قارئ» إلا بحكم عادة اكتسبها من لغة المقدمات والإهداءات التي هي لغة مناقفة. أما الواقع، فهو أن كل قارئ إنما هو قارئ يقرأ»⁽¹⁰⁵⁾.

ذلك هو وضع المسرود له الجروسستيّ المدوّخ: فهو ليس مدعوّاً إلى «نيل هذا الكتاب»⁽¹⁰⁶⁾ كسناثاناييل، بل هو مدعوٌّ إلى إعادة كتابته، وهو خائن تماماً ودقيق بأعجوبة، كسبيير مينار الذي يخلق حرفياً رواية «ضون كيخوطه»⁽¹⁰⁷⁾. ويفهم كلّ واحد ما تقوله تلك الخرافة، المنتقلة من بروسست إلى بورخييس ومن بورخييس إلى بروسست، والموضّحة توضيحاً تمثيلاً تاماً في قاعات الاستقبال الصغيرة المتجاورة لرواية «مصرف نوسينغن»: فمؤلّف الحكاية الحقيقيّ ليس من يرويها فحسب، بل أيضاً - وأحياناً أكثر - من يسمعها، والذي ليس بالضرورة من يخاطب بها: فهناك دائماً أناس بالقرب.

شواهد

- (1) انظر في هذا الشأن: G. Genette, *Figures II*, p. 61-69
- (2) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 258-266.
- (3) ذلك، مثلا، هو شأن تز. طودوروف، «مقولات الحكاية الأدبية»، تز. الحسين سبحان وفؤاد صفا، ضمن آفاق (مجلة)، عدد 8-9، سنة 1988، ص ص. 30-54.
- (4) بخصوص قصص «ألف ليلة وليلة»، انظر: تز. طودوروف، «الناس - الحكايات : ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي»، تز. موريس أبو ناضر، ضمن مواقف (مجلة)، عدد 16، سنة 1971، ص. 143-144 :
- «يدعو أن الرقم القياسي [للتضمين] حققه (المثال) الذي تضره لنا قصة الحقة النامية. فهنا تروي شهرزاد أن
 جعفر يروي أن
 الخلائق يروي أن
 أخاه (وله ستة إخوة) يروي أن...
 وأخر قصة هي قصة من الدرجة الخامسة».
- لكن مصطلح التضمين لا يحترف بواقعة أن كل قصة من هذه القصص هي بالضبط في «درجة» أعلى من درجة القصة السابقة، بما أن ساردها شخصية في القصة السابقة؛ ذلك لأنه يمكن أيضا «تضمين» حكايات من مستوى واحد، بمجرد استطراد ودون تبديل للمقام السردى: انظر استطرادات جاك في رواية «جاك القدرى».
- (5) أطلق هذا الاسم على متلقي الحكاية، وذلك كما فعل ر. بارط (ر. بارط، «مدخل إلى تحليل بنيوي للحكايات»، تز. ح. بحراري وب. القمري و.ع.ح. عقار، ضمن آفاق (مجلة)، مرجع المذكور، ص. 7-29)، وعلى غرار التعارض الذي اقترحه أ.ج. كورمهاص بين المرسل والمرسل إليه (A.J.). (Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 117).
- (6) توحى بعض استعمالات صيغة الحاضر بالانتباس الزمني (وليس بالتوافق بين القصة والسرد)، لكنها تبدو مخصصة - ويا للغرابة! - لأشكال خاصة جدا من الحكاية (هي «القصة العجيبة» والأحجية والمسألة أو التجربة العلمية وملخص الحكمة) ودون استثمار أدبي مهم. وحالة «الحاضر السردى» الذي له قيمة الماضي مختلفة أيضا.
- (7) قد يمكن أن يكون ملامما، ولكن لأسباب ليست ذات طابع مكاني تماما: لأن إنتاج حكاية «بضمير المتكلم» في السجن أو على سرير مستشفى أو في مستشفى للأمراض النفسية والعقلية يمكن أن يشكل عنصرا حاسما لإعلان النهاية: انظر رواية «لوليتا»*.
- (8) أقتبس هذا المصطلح من : Z. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, 1969, p. 48، وذلك للدلالة على كل نوع من الحكاية يسبق فيه السردُ القصةَ.

* *Lolita*.

- (9) إن النقل الإذاعي أو التلفزيوني هو طبعاً الشكل الأكثر فورية لهذا النمط من الحكاية، الذي يتبع فيه السرد العمل تبعاً قريباً جداً إلى درجة أنه يمكن أن يعتبر متواتراً معه، وهو ما يستتبع استعمال بصيغة الحاضر. ونجد استعمالاً أدبياً غريباً للحكاية المتواترة في الفصل التاسع والعشرين من رواية «آيفنهور»^{*}، حيث تروي ربيقة لآيفنهور الحريخ المعركة التي تقع حذاء القصر، والتي تتبناها هي من النافذة.
- (10) بخصوص ترميم الروايات الترسالية حسب عدد المتراسلين، انظر:

J. Rousset, «Une forme littéraire : le roman par lettres», *Formes et Signification*,

وكذا:

B. Romberg, *op. cit.*, p. 51 sq.

- (11) ذلك ما يحدث، مثلاً، في رواية «العلاقات الخطيرة»، عندما تكشف السيدة ده فولانج رسائل دانسن في مكتب ابنتها؛ وهو اكتشاف أشعر دانسن بناتجها في الرسالة رقم 62، «الإيمجازية» بكيفية نموذجية. انظر: Z. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 44-46.

(12) انظر:

B.T. Fitch, *Narrateur et Narration dans «l'Etranger» d'Albert Camus*, Paris (1960), 1968, part. p. 12-26.

- (13) ولكن توجد أيضاً أشكال مختلفة من السرد المتكراي: ذلك، مثلاً، هو شأن أول دفتر من رواية «السمفونية الرغوية»، أو الطباقي المعقد في رواية «استعمال الزمن».

(14) الرسالة رقم 97.

- (15) قارن مع الرسالة رقم 48، من فالون إلى تورفيل، المكتوبة في سرير إيميل، «فوراً»، وفي أوانه إن صح التعبير.

(16) وقد كتبت كلها بصيغة الحاضر ماعداً رواية «المتلصص»^{*}، التي نعلم أن نسقها الزمني أكثر تعقيداً.

- (17) وأبرز توضيح تمثيلي أيضاً هو رواية «الغيرة» التي يمكن أن يقرأها المرء كما يهوى على الصعيد الموضوعاني في غياب أي غيور في السرد، أو يقرأها على العكس من ذلك بصفتها مونولوجاً داخلياً محضاً لروح يراقب زوجته ويتخيل مغامراتها العاطفية. ونحن نعرف الدور المحوري الذي أدّاه، بالضبط، هذا العمل الأدبي المنشور عام 1959.

(18) انظر: G. Genette, *Figures II*, p. 210-211.

- (19) باستثناء الماضي المركب^{*}، الذي يوحي في اللغة الفرنسية بقرب نسبي، فإن «الماضي التام يُقيم صلة حية بين الحدث الماضي والحاضر الذي يتم فيه تذكره. إنه زمن من يروي الوقائع بصفته شاهداً، مشاركاً؛ ومن ثم فهو أيضاً الزمن الذي يختاره كل من يريد أن يُلغنا حرقياً الحدث المقول ويربطه بمحاضرنا» E. Benveniste, «Les corrélations du temps dans le verbe français», in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 244. ونحن نعرف كل ما تدلن به حكاية «الغريب» لاستعمال هذا الزمن.

- (20) لقد ذهبت كيت هامبورغر *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957 [trad. amer. *The Logic of Literature*, trans. Marilyn J. Rose, 2d éd., Bloomington, Ind., 1973] إلى حد نفي كل قيمة رمزية عن «الماضي اللحيمي». وتوجد في هذا الموقف المتطرف والتنازع فيه كثيراً حقيقة معينة مبالغ فيها.

* *Ivanhoe*.

* *Le Voyeur*.

* *Passé composé*.

- (21) نعلم أن مستدال – على العكس من ذلك – يجب (لأسباب الاحتراس السياسي) أن يؤرخ، وبعبارة أدق أن يسبق تاريخ المقام السردى لروايته: فرواية «الأحمر والأسود» (المكتوبة عام 1829 – 1830) أرخصها بتاريخ 1827، ورواية «دير شرتريي پارما» (المكتوبة عام 1839) أرخصها بتاريخ 1830.
- (22) «في تلك الناحية من الجزء الغربي من هذه المملكة [المحددة]، التي تُسمى عادةً محافظة سومرست، كان يقيم إلى عهد قريب (وربما لا يزال يقيم) نبيل كان يدعى ألوزي...» (Tom Jones, Book I, chap. 2 [Norton, p. 27]).
- (23) «السيدة فوكير – التي كان اسمها بالولادة ده كونفلان – هي امرأة عجوز يُدعى، منذ أربعين سنة، فندقاً برجوازيّاً في پاريز...».
- (24) «وجهها (هو) شاحب مرتاح هاديّ، وصوتها (هو) رخيّم متأمل وسلوكها (هو) بسيط، إنخ.».
- (25) «يتخذ [السيد أومي] الشيطان وليّاً؛ فتراعي السلطة جانبه، ويحميه الرأي العام. وجسلم وسام الشرف توتاً. ولنتذكر بأن الصفحات الأولى («كنا ندرس، إنخ») تشير سلفاً إلى أن السارد معاصر للبطل، بل زميل له في الدراسة.
- (26) يبدو الشطاريّ الإسبانيّ استثناءً فثاً من هذه «القاعدة»؛ ذلك على كل حال هو شأن رواية «لازاريلو»، التي تنتهي بتشويق («كاد زمن نجاحي، وكنت في أوج كلّ سعادة»). وذلك هو أيضاً شأن رواية «كوزمان دي ألفراشي»* ورواية «بوسكون»⁹، ولكن وهما يُعدّان ب«تتمّة ونهاية» لن تحصلا.
- (27) *Robinson Crusoe* (Oxford: Blackwell, 1928), III, 220.
- أو – على صعيد أكثر عمكماً – فقرة رواية «جيل بلا»:
- «مضت على ذلك ثلاث سنوات، يا صديقي القاري، وأنا أعيش عيشة لذينة مع أشخاص عزيزين جداً. وتربحاً لرضاي، تمضلت السماء بمنحي طفلين، ستصو تربيتهما تسلياً شيخوختي، وأطل نفسي أباهما بشعور من الحب والإحلال.»
- (28) James M. Cain, *Double Indemnity*, in Cain X 3 (New York: Knopf, 1969), p. 465.
- (29) Sterne, *Tristram Shandy*, Book IV, chap. 13.
- (30) إن الإشارات الزمنية من نوع «قلنا سلفاً»، «سنرى لاحقاً»، إنخ، لا تحيل في الواقع إلى زمية السرد، وإنما تحيل إلى فضاء النص (= قلنا في مكان سابق، سنرى في مكان لاحق...). وإلى زمية القراءة.
- (31) PIII, 872 et 873/RHII, 1001 and 1002.
- (32) Muller, p. 45; Germaine Bréc, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, 1969, p. 38-40 [Trad. angl. Marcel Proust and *Deliverance from Time*, trans. C. J. Richards and A. D. Truitt, 2d ed. (New Brunswick, N. J., 1969), pp. 19-20].
- (33) Muller, p. 46.
- (34) p. 215.
- (35) PIII, 1043/RHII, 1136.
- (36) p. 127.
- (37) تقع هذه الحادثة (PIII, 951/RHII, 1063) بعد «أقل من ثلاث سنوات» – وبالتالي بعد أكثر من سنتين – من حفلة كيرمانت الهائية.

* *Guzman de alfarache*.

* *Buscon*.

(38) خصوصاً لوي مارتان - شوفلي :

كما في المذكورات، فإن من يمسك بالريشة ومن يراه يعيش، والتباين في الزمن، ينزعان إلى أن يجتمعا في آخر المطاف؛ إنهما ينزعان إلى ذلك اليوم الذي يبلغ فيه تقدم البطل المتحرك تلك المائدة التي يدعوه السارد - الذي لا يعود منفصلاً عنه في الزمناً ولا متصلاً به في الذاكرة - إلى أن يجلس إليها محملاً حتى يكبها ما كلمة - النهاية.

(«Proust ou le double Je de quatre personnes» (Confluences, 1943), in Berzani, *Les Critiques de notre temps et Proust*, Paris, 1973, p. 56) [Trad. angl. «Proust and the Double I», *Partisan Review*, 16 (October 1949), 1012].

(39) Muller, pp. 49-50.

لندكر، مع ذلك، بأن استباقات معينة (كاللقاء الأخير بأوديت) تشمل جزءاً من ذلك «المعهد».

(40) Rousset, *Forme et signification*, p. 144.

(41) لقد سبق لي أن اقترحت هذه المصطلحات في كتابي «مهمسات II» (Figures II, p. 202). وتوحي السابقة - *méta* [قال] طبعا هنا، كما في «*métalangage*» [لغة تالية]، بالمرور إلى الدرجة الثانية: ذلك بأن *métarécit* [الحكاية التالية] حكاية ضمن حكاية، و*métadiégèse* [القصة التالية] كون هذه الحكاية الثانية، بما أن *diégèse* [قصة] تدل (حسب استعمال شائع الآن) على كون الحكاية الأولى. غير أنه لا بد من الإقرار بأن هذا المصطلح يشتمل بخلاف نموذج في المنطق واللسانيات: إذ أن *métalangage* [اللغة التالية] (م.ع. - وهو ما ترجمه عادة بـ«اللغة الواصفة»؛ ولكننا ترجمناه هنا هكذا حتى نتقل برهنة ج. جيت التي نحن بصلدها نقلاً دقيقاً) لغة يتحدّث بها عن لغة أخرى، وبذلك قد تكون *métarécit* [الحكاية التالية] هي الحكاية الأولى، التي قد تروى ضمنها حكاية ثانية. لكن بدا لي أنه خير لنا أن نحفظ للدرجة الأولى بأبسط التسميات وأشيعها، وبالتالي أن نعكس منظور الدمج. وبالطبع، ستكون الدرجة الثالثة المحتملة *méta-métarécit* [حكاية تالية لتالية]، مع *méta-métadiégèse* [قصتها التالية للتالية]، إلخ.

(42) زد على ذلك أنه يمكن الشخصية نفسها أن تضطلع بوظيفتين متطابقتين (متوازيتين) على مستويين مختلفين. ففي أقصوصة «سارازين»، مثلاً، يصبح السارد خارج القصة هو نفسه سارداً داخل القصة عندما يروي لرفيقتة قصة زامبينولا. ومن ثم يروي لنا أنه يروي هذه القصة التي ليس بطلها من جهة أخرى: إنه وضع مناقض تماماً لوضع مافون الذي هو أكثر شيعاً، والذي يصبح فيه السارد الأول على المستوى الثاني مستمع شخصية أخرى تروي قصتها الخاصة. ولا يوجد وضع سارد مزدوج، على حدّ علمي، إلا في أقصوصة «سارازين».

(43) انظر «تنبه من المؤلف» المنشور في مستهل رواية «مافون ليسكو».

(44) ومع ذلك يظل فرق مهم قائماً بين هذه «المونوديات الترسلية»، على حد تعبير روسي، ويوميات شخصية؛ وهذا الفرق هو وجود مرسل إليه (ولو أحرس)، وأثاره في النص.

(45) ومن ثم لدينا هناك استرجاع قصصي تال، الأمر الذي ليس بالطبع حالة كل استرجاع. ففي أقصوصة «سيلفيا» نفسها، مثلاً، تكون استعادة الفصول الرابع والخامس والسادس على يد السارد نفسه ولا يُحصل عليها بواسطة ذاكرة البطل:

بينا تترقى العربة المرتفعة، ثبلت تركيب الذكريات عن الفترة التي كتبت آتي بها إليها في معطم الأحياء.

* Sarrazine.

= إن الاسترجاع هنا قصصيٌّ تماماً - أو إذا شئنا أن نبرز بوضوح أكبر تساوي المستوى السردى: إنه متساوي القصة (وتعليق يروست موجود في : *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 235 [Trad. ang. : (Marcel Proust on Art, p. 147), et Recherche, P III, 919/RH II, 1038.

- (46) *Odyssey*, book XII, II 452-453, trans. S. H. Butcher and A. Lang (New York, Modern Library, 1950), p. 194.
- (47) Tite-Live, *Histoire romaine*, II, ch. 32 [Trad. angl. Livy, *From the Founding of the City*, Book II, chap. 32, trans. B. O. Foster (London: Loeb Classical Library, 1925), p. 325].
- (48) Cortazar, «Continuidad de los Parques», in *Final del Juego*.
- (49) Pierre Fontanier, *Commentaire raisonné sur «Les Tropes» de Dumarsais* (1818, rééd. Genève: Slatkine, 1967).

إن قصيدة «موسى التحيي...» تلهم بوالو (Boileau, *Art poétique*, I, vers 25-26) هذا الانصراف بلا رحمة:

(وسانت آمان)، المتبع لموسى في طول الصحاري وعرضها، يركض مع فرعون ليفرق في البحار.

(*The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, and Boileau*, trans. Soame, ed. Albert S. Cook [Bosaeol: Ginn and Co., 1892], p. 160).

(50) Garnier, pp. 495 et 197.

(51) تشكل *métalepse* [انصراف] هنا نسفاً مع *prolepse* [امتياق] و *analepse* [استرجاع] و *syllapse* [استخدام] و *paralepse* [زيادة]، بمعنى خاص هو: «تأول (رواية) مع تبديل المستوى».

(52) P II, 724/RH II, 102-103; P II, 1076/RH II, 339; P III, 216/RH II, 530.

أو أيضاً: «لنقل الآن فقط، بينما تنتظري أليوتين...» (P II, 1011/RH II, 292).

(53) Sterne, *Tristram Shandy*, III, chap. 38, and IV, chap. 2.

(54) أدين بكشيف اللعبة الانصرافية البعيد لفتنة اللسان هذه - التي ربما هي إرادة - لأستاذ في التاريخ: سندرس الآن الإمبراطورية الثانية منذ الانقلاب حتى عطلة عيد الفصح.

(55) Borges, *Enquêtes*, p. 85 [Trad. angl. *Other Inquisitions*, 1937-1952, Trans. R. Simms (Austin, 1964), p. 46.

(56) Platon, *Théétète*, 143c. Trad. Chambry [Trad. angl. Plato, *Theatetus*, 143c, in *Plato's Theory of knowledge: The «Theatetus» and the «Sophist» of Plato*, Trans. Francis M. Cornford (London, Routledge and Kegan Paul, 1935), p. 17.

(57) سمات كمشوش الوصوح وبطء الحركة وبعث الصوت وتحول الملون إلى الأبيض والأسود أو العكس، إلخ. رد على ذلك أنه كان يمكن سنُّ أعراف من هذا النوع في الأدب (خطوط مائلة، خطوط مسودة، إلخ).

(58) P III, 551/RH II, 768 .

(59) «الموهمة الخفية التي يشكل هذا المؤلف تاريخها» (P II 397/RH I, 1002)؛ «أبعاد هذا المؤلف...» (P III, 642/RH II, 33)؛ «هذا الكتاب الذي لا توجد فيه ولو واقعة واحدة ليست تخيلية...» (P III, 846/RH II, 981).

(60) «نظن أن السيد ده شارلوس...» (P II, 1010/RH II, 291).

(61) «لنسه القوي...» (P III, 40/RH II, 406)؛ «قل العودة إلى متحر جويان، يود المؤلف أن يقول إنه قد يجزئه كثيراً أن يستاء القارئ» (P III, 46/RH II, 410).

(62) P II, 651-652/RH II, 39-40.

(63) P II, 705-712/RH II, 77-82.

- (64) P III, 515-516/RH II, 744-745; F III, 524-525/RH II, 750-751.
- (65) P III, 709-717/RH II, 880-885.
- (66) P I, 953/RH I, 712-713.
- (67) P III, 737/RH II, 900.
- (68) P III, 756-762/RH II, 914-919.
- (69) P I, 467-471/RH I, 358-361; P II, 257-263/RHI, 899-904; P III, 182-188/RH II, 506-510; P III, 574-582/RH II, 786-792; P III, 995-998/RH II, 1098-1101.
- (70) «غالباً ما كنت أروي لنفسي، بعد كثير من السنوات، عندما كنت أشرع في الاهتمام بطبمه بسبب التشابهات التي كان ينطوي عليها - من نواح مختلفة تماماً - مع طبيعي...» (P I, 193/RH I, 148)؛ «ولم يكن، كما كنت في كومبري إبان طفولتي...» (P I, 295/RH I, 227)؛ «كما كان عليّ أن أكون بنفسي...» (P I, 295/RH I, 228)؛ «جدي» (P I, 194, 310/RH I, 149, 238)؛ «خالسي» (P I, 311-312/RH I, 239-240)، إلخ.
- (71) في كتاب «جان سانوي»، تبدو الشخصيتان مختلفتين؛ وأيضاً في مسودات معينة من «الدفاتر». انظر مثلاً: André Maurois, p. 153 [Trad. angl. André Maurois, *Proust: Portrait of a Genius*, Trans. Gerard Hopkins (New York, 1950), p. 125].
- (72) وذلك ما لم نحسب أيضاً وجود جيلبرت ذاته، «ثمره» ذلك الحب...
- (73) P II, 804/RH II, 147.
- (74) يُستعمل هذا المصطلح [بشخصيات] هنا لانعدام مصطلح أكثر حياداً أو أكثر توسعاً لا يوحي بلا حق - كما يفعل هذا - بـ«بشرية» الفاعل السوي، بينما لا شيء يمنع في التخيل أن يُعهد بهذا الدور لحيوان (رواية «ملكرات حمار»*)، بل لشيء «جامد» (لا أدري هل علينا أن ندرج في هذه الفئة ساردي رواية «الحلي المدياعة»* المتابعين).
- (75) إن أحد متغيرات هذا النمط هو الحكاية ذات السارد الشاهد الجماعي: طاقم رواية «زنجي الرجس»*، سكان المدينة الصغيرة في رواية «وردة لإميلي»*. ونحن نتذكر أن الصفحات الأولى من رواية «مدام بولاري» مكتوبة بهذه الطريقة.
- (76) Stendhal, *Lamiel* (Paris: Divan, 1948), p. 43.
- وتبدو الحالة المماثلة، وأعمى ظهور «أنا» ذاتية القصة ظهوراً مفايحاً في حكاية غيبية القصة، تبدو أشد ندرة. ويمكن «أظن» المستندالية (76) (Lewen, p. 117, *Chartreuse*, p. 76) أن تظل مسندة إلى السارد بصفته كذلك.
- (77) Balzac, *Autre étude de femme*, Genève: Skira, pp. 75-77.
- (78) Jean Santeuil, *Pléiade*, p. 319; trans. Hopkins, pp. 118-119.
- (79) انظر مثلاً: J.L. Baudry, *Personnes*, Paris, Seuil, 1967.
- (80) *Fictions*, p. 153-161 [Trad. angl. *Ficciones*, ed. Anthony Kerrigan (New York: Grove Press, 1962), pp. 117-122].

* *Mémoires d'un âne*.

* *Les bijoux indiscrets*.

* *The Nigger of the «Narcissus»*.

* «A Rose for Emily».

(81) *Op. cit.*, p. 27 [Trad. angl. Brée, p. 8].

(82) أنظر : Tadié, p. 20-23.

(83) ليست «الذاتوية» البروستية الشهيرة شيئا أقل من تأكيد للذاتية. ولم يمت پروست نفسه أن يغضب من الاستنتاجات المفرطة السهولة التي كانت تُستنتج من اختياره السردى:

بما أنني قد ألت في مصيبة بدء كتابي «هانا» ولم أعد أستطيع أن أغريها، فإني «ذاتي» إلى الأبد. أما لو بدأت بدلا من ذلك بـ«كان ووجي موكلير يشغل سرادقا»، لاعتبرت «موضوعيا» هائيا.

(à J. Boulanger, 30 Novembre 1921, *Correspondance générale*, Paris, 1932, III, 278).

(84) بخصوص هذه القضية المثيرة للجدل، انظر:

M. Suzuki, «Le «Je» proustien», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 9 (1959); Harold Waters, «The Narrator, not Marcel», *French Review*, 33 (February 1960), p. 389-392, et Muller, p. 12 et 164-165.

ونعلم أن الورودين الوحيدين لهذا الاسم الشخصي في رواية «بختا...» متأخران (P III, 75 et 157/RH) وأن الورود الأول يتم بحفظ. لكن يبدو لي أن هذا لا يكفي لجعل المرء يرفضه. وهذا لو كان على المرء أن يرفض كل شيء لا يقال إلا مرة واحدة... ومن جهة أخرى، فإن إطلاق اسم مارسيل على البطل ليس طبعاً مطابقة له مع پروست؛ لكن هذا التوافق الجزئي والهش رمزي غاية الرمزية.

(85) *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 401; Trans. Hopkins, p. 410.

(86) Rogers, *Proust's narrative Techniques*, p. 120-141.

(87) يتعلق الأمر هنا بالسيوة الذاتية الكلاسيكية، ذات السرد اللاحق، وليس بالمونولوج الداخلي بصيغة الحاضر.

(88) P I, 855-856/RH I, 642-643 et P I, 933-934/RH I, 698-699.

(89) P III, 866/RH II, 997.

(90) معظمها مشكل من لحظات التأمل الجمالي، بصدد إيلستير (P III, 252-258/RH II, 555-559) أو فاكثير (P III, 158-162/RH II, 489-492) أو فالتوي (P III, 252-258/RH II, 555-559)، عندما يستشعر البطل ما سيؤكده له الكشف النهائي. وينطوي كتاب «سدوم وعامورة I»، الذي هو بمعنى من المعاني مشهد كشف أول، ينطوي أيضا على سمات توافق الخطابات، لكن السارد يُعنى فيه، مرة واحدة على الأقل، بتصحيح أحد أخطاء البطل (P II, 630-631/RH II, 24-25). ويتجلى استثناء معاكس في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان»، والتي يكون فيها السارد هو الذي يزعم أنه يشاطر الشخصية وجهة نظرها.

(91) P III, 869-899/RH II, 999-1023.

(92) Roman Jakobson, «Closing Statement : Linguistics and Poetics», in Thomas A. Sebeok, ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass = M. I. T., Press, 1960), pp. 350-377. [Trad. fr. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 213-220].

[م.ع. - تر. عربية : ر. ياكوبسن، «اللسانيات والشعريات»، تر. محمد محتصم، يصدر ضمن مؤلف جماعي].

(93) R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967, p. 66.

(94) *Regiebemerkungen (Stendhal et les problèmes du roman*, p. 222).

(95) Rogers, *op. cit.*, p. 55.

(96) أحس وأنا أكتب هذا أن نضي لا يزال في ارتعاش؛ وهذه اللحظات مستحضرني دوما لو عشت مئة ألف سنة.

(Rousseau, *Confessions*, p. 20).

لكن يمكن أيضا أن تقوم شهادة السارد على أحداث معاصرة لفعل السرد وغير متصلة بالقصة التي يرويها : كصمحات رواية «الدكتور فاوستوس» عن الحرب التي تميش في حين يمرر تساتيلوم ذكرياته عن لِفْرُكُونْ.

(97) التي ليست بالضرورة وظيفة المؤلف الأيديولوجية : فأحكام دي كروي لا تورط قبليا الأب برافو ؛ وأحكام السارد - المؤلف التخيلي لرواية «لوسيان لوين» أو رواية «دير شرلثي پارما» لا تورط هنري بيل البتة.

(98) تماشيا لإعطاء حكايتنا طولا يمكن أن يجوب القاري، فإننا نرحوه أن يتخيل أنه مضى أسوع بين المشهد الذي نُجِّم به الفصل السابق والأحداث التي في بُنْنا أن تلخص علاقتها به في هذا

من المناسب أن يتوقف بحرى السرد لحظة بينما تعود إلى تلك الأسباب التي نجم عنها، من بين ما نجم الحضم الوحيد الذي رُوي للتو. ولابد أن يكون هذا التوقف... إلخ.

(James Fenimore Cooper, *The Prairie*, chaps. 8, 15 [New York : Holt Rinehart and Winston, 1950], pp. 92, 178).

(99) بما أن الفصل السابق ضخم فترق الحد، فإنه يحسن بي أن أشرع في فصل جديد ؛

في رأيي أن الفصل الذي اتى للتو ضخم جدًا أيضا ؛

لا أنظر إلى الوراء وأمتنع عن عدّ عدد الصفحات المترامية بين الأقسام الرومانية السابقة والأقسام التي أسطرها للتو.

Thomas Mann, *Docteur Faustus*, chap. IV, V, IX [Trad. angl. Thomas Mann, *Doctor Faustus*, chaps. 4, 5, 9, trans. H. T. Lowe-Porter (New York : Knopf, 1948), pp. 21, 30, 70].

(100) وليس إلى سوان، حتى فيما يخصُ السوناتة :

هل كان هنا تلك السمادة التي اقترحتها جملة السوناتة الصغرى على سوان الذي كان قد أخطأ وهو يمثّلها بلغة الحب ولم يكن يستطيع العثور عليها في الإبداع الفني...

(P III, 877/RH II, 1006).

(101) P III, 549/RH I, 1107.

(102) الأمر الذي يستتبع إغراء الكاتب القفط بأن يكتب أعمالا فكرية. وهي سماجة حسيمة. إن عملا بحري نظريات مثله كمثل بضاعة تُلصق عليها بيّة السُعر.

(P III, 882/RH II, 1009).

ألا يعرف قاري رواية «بختا...» ما تكلفه ؟

(103) تتمثل حالة خاصة في حالة العمل الأدبي القصصي التالي، من نمط قصة «الوقوع العجيب» أو كتاب «جان سانتوي»، الذي يمكنه عند الاقتضاء أن يستهدف قارئا. ولكنه نفسه قاري تخيلي مبدئيا.

(104) أخيرا أجد قارئا يحزر أن كتابي مؤلف وثقفي وباء !

(*Choix de lettres*, par Kolb, p. 197).

(105) P III, 910-911/RH II, 1031-1032.

(106) م.أ. - لثانيل هي الشخصية التي يخاطبها السارد «المتكلم» في رواية «الأغذية الأرضية» لآندريه جيد.

(107) م.أ. - في قصة بورخيص «بيير مينار، مؤلف رواية «ضون كيوخوطه».

* «Pierre Menard, Author of *Don Quixote*».

خاتمة

لكي نختم دون تلخيصات عديمة الجدوى، هآم بعض كلمات النقد الذاتي أو - إن شئتم - كلمات الدفاع. فلا شك في أن المقولات والإجراءات المقترحة هنا غير خالية من العيوب في نظري، لأنها كانت، كما يحدث غالباً، اختياراً بين مساوي. ولعل التكاثر المفهومي والمصطلحي، في مجال يُترك عادة للحدس والاختبارية، سيكون قد أثار حفيظة أكثر من واحد، وأنا لا أنتظر من «الخلف» أن يحتفظ بقسط كبير جداً من هذه الاقتراحات. فهذه الترسانة، كأني ترسانة أخرى، ستبطل حتماً قبل مرور بضع سنوات، وهي ستبطل بسرعة لأنها ستحمل أكثر على حمل الجِدِّ، أي ستناقش وتُجرَّب وتُراجع عند الاستعمال. ومن سمات ما يمكن تسميته المجهود العلمي أن يعلم أنه مُلغى ومحكومٌ عليه بالتلف أساساً؛ وهي سمة سلبية حقاً بل ذات اعتبار محزن للذهن «الأدبي»، التزاع دوماً إلى أن يتوقع مجداً ما بعد الوفاة، لكن إذا استطاع الناقد أن يحلم بعمل أدبي من الدرجة الثانية، فإن الشعري، من جهته، يعلم أنه يشتغل في العابر (لنقل بالأحرى: على العابر)؛ إنه عامل عاطل مسبقاً.

ومن ثم أظن وآمل أن هذه الترسانة كلها، الهمجية بالتأكيد في نظر هواة الأدب - الاستباقات، الاسترجاعات، الترددي، التعبيرات، النقصانات، القصصي التالي، إلخ. - ستبدو غداً من أكثر الترسانات خشونة، وستنضم إلى رزمٍ أخرى ضائعة في مزابيل الشعريات؛ وأملنا ألا تُؤوَل إليها دون أن تكون قد قدّمت فائدة عابرة ما. لقد كان كُيُوم دوكام، القلق سلفاً من تفاقم التلوث الفكري، يحظر دائماً خَلَقَ كائنات العقل - قد نقول اليوم مواضيع نظرية - من غير ضرورة تقتضيها. ولعلّي أكره نفسي لو لم أحترم هذا المبدأ، لكن يبدو لي على الأقل أن بعضاً من الأشكال الأدبية المشار إليها والمعروفة هنا تستدعي أبحاثاً يجب القيام بها، لم تكذ تُتناول في هذا العمل إلا تناوُلًا سطحيًا لأسباب بديهية. فغسى أن أكون قد زوّدت النظرية الأدبية وتاريخ الأدب ببعض مواضيع الدراسة التي هي دُنيا على الأرجح، ولكنها أكثر تهدياً من الكيانات التقليدية كـ«الرواية» أو «الشعر».

وربما كان التطبيق الخاص لهذه المقولات والإجراءات على رواية «بمحا عن الزمن الضائع» أكثر إزعاجاً أيضاً، ولم أستطع أن أنكر أن قصد عملي الحالي يكاد

يتحدّد تماماً بنقيض هذا التصريح التمهيدي لدراسة حديثة العهد وممتازة عن فنّ الرواية عند پروست، وهو تصريح يلحق من أول وهلة على الأرجح بإجماع ذوي النيات الحسنة:

لم نرد أن نفرض على عمل پروست الأدبي مقولات خارجة عنه أو فكرة عامة عن الرواية أو عن الكيفية التي على المرء أن يدرس بها رواية من الروايات ؛ إننا لم نرد أن نكتب مقالة في الرواية، تكون توضيحاتها التمثيلية مستعارة من رواية «بختا...»، بل مفاهيم ناشئة من العمل الأدبي، وتتيح قراءة پروست كما قرأ بروست بلزاك وفلوبير. فلا نظرية للأدب إلا في نقد المفرد(1).

وبالطبع، لا يمكننا أن نوّكد أن المفاهيم المستعملة هنا «ناشئة من العمل الأدبي» حصراً، وقلما أمكن اعتبار هذا الوصف للحكاية السبروستية متقيداً بالفكرة التي كان پروست نفسه يكوّنونها عنها. فمثل هذه المسافة بين النظرية الأهلية والمنهج النقديّ يمكن أن تبدو خرقاء، ككلّ المفارقات الزمنيّة. ومع ذلك يبدو لي أنه لا ينبغي للمرء أن يثق ثقة عمياء في الجماليّات الصريحة لكاتب من الكتاب، حتى ولو كان ناقداً في عبقرية مؤلّف كتاب «ضد سانت - بوف»*. فالوعي الجماليّ للفنان، عندما يكون كبيراً، يكاد لا يكون أبداً في مستوى ممارسته، وما هذا إلا أحد تجلّيات ما كان يرمز إليه هيكل بطيران بومة مينيرفا المتأخّر. ونحن لا نملك مثقال ذرّة من عبقرية پروست، ولكننا نمتاز عليه (تقريباً كما يمتاز الحمار الحيّ على الأسد الميت) بأننا نقرأه انطلاقاً بالضبط ممّا ساهم في ابتكاره - أعني هذا الأدب الحديث الذي يدين له بالكثير - وبالتالي بأننا ندرك بوضوح في عمله الأدبي ما لم يكن فيه إلا قيد النشوء، - لا سيما أن خرق المعايير والابتكار الجماليّ هما عنده في أغلب الأحيان لإرادتيّنا وأحياناً لاواعيان، كما رأينا : فقد كان هدفه شيئاً آخر، ويكاد هذا المحتقر للطليعة يكون ثورياً دائماً بالرغم منه (قد أقول إن ذلك أفضل طريقة لأن يكون المرء كذلك، لو لم يكن لديّ الظنّ المبهم بأنها الطريقة الوحيدة). ونكرّر مرّة أخرى، وعلى أثر آخرين كثير، أننا نقرأ الماضي في ضوء الحاضر ؛ أفليس هكذا كان پروست نفسه يقرأ بلزاك وفلوبير، أولاً يُظنّ حقاً أن مفاهيمه النقدية كانت «ناشئة من» مطوّلة «المهارة البشرية» أو من رواية «التربة العاطفية»؟

م.ع. - وهو تلميح إلى مارسيل پروست مؤلّف الكتاب.

وبالطريقة نفسها، ربّما، أتاح لنا نوعُ المَسْجُحِ (بمعناه البصريّ) «المفروض» هنا على رواية «بمخا...»، أتاح لنا - وهذا ما آمله - أن تُبرز من هذه الزاوية الجديدة ظلالاً غالباً ما أغفلها بروسست نفسه، وأغفلها النقد السُروسْتِيّ حتى الآن (كأهمية الحكاية الترددية، مثلاً، أو القصصي الكاذب)، أو أن نصف بكيفية أدقّ سمات سبقتُ مُعَايِنَتُهَا، كالمفارقات الزمنية أو التعبيرات المتعدّدة. فال«شبكة»* المخطوط من قدرها كثيراً ليست أداة للحجز، أو للتشذيب المُخصي، أو للإعادة إلى الصواب : إنها إجراء اكتشاف، ووسيلة وصف.

ولا يعني ذلك - وهذا أمر قد يكون القارئُ تبيّنه سلفاً - أن مستعملها يحرم على نفسه كلّ تفضيل وكلّ تقويم جمالي، بل كلّ تحيُّز. فقد بدا على الأرجح، في هذه المقارنة للحكاية السُروسْتِيّة مع نسق الممكنات السردية العام، بدا أن فضول المحلّل وإيثاره كانا يذهبان بانتظام إلى أكثر مظاهر الحكاية السُروسْتِيّة انحرافاً، أي إلى الخروق الخاصّة أو طلائع تطوّر مقبل. ولعلّ هذا التقييم المنظم للطرافة والتجديد سادج نوعاً ما، ورومانسيّ أيضاً على الجملة، لكن لا أحد يستطيع اليوم أن يفلت منه إفلاتا تاماً. ويقدم رولان بارط في كتابه «س/ز» تعليلاً لذلك مقنعا جداً :

لماذا القابل للكتابة (ما يمكن أن يُكتَبَ اليوم) قيمتنا ؟ لأن رهان العمل الأدبيّ (الأدب بصفته عملاً)، هو جعل القارئ منتجاً للنص، وليس تُعدّ مستهلكاً له(2).

ولعلّ تفضيل ما هو «قابل للكتابة» (لترجم على التقريب : ما هو حديث)، في نصّ بروسست، وليس ما هو «قابل للقراءة» (ما هو كلاسي) فحسب، لعلّه يعبر عن رغبة الناقد، بل الشّعريّ، في أن يُوَدِّي، عند اتصاله بنقاط النص «الخريبة» جماليّاً، دوراً أكثر فعالية بغموض من دور الملاحظ والمحلّل فقط. ويظنّ القارئ، هنا، أنه يشارك فعلاً في الإبداع ويساهم فيه بمقدار صغير جداً (صغير جداً، ولكنه حاسم) ؛ وذلك، ربّما، وهو يتعرّف فقط على السمات التي ابتكرها العمل الأدبيّ دون علم من مؤلّفه غالباً، بل وهو يوضحها. ولندكر مرّة أخرى بأن هذه المساهمة،

* ع.م. - الشبكة: هذه الكلمة كانت تعني في بادئ الأمر أوراقاً مقوَّاة منقّبة توضع على رسالة مرورة لإظهار العلامات المهمّة وإحفاء ما سواها. أمّا الآن، فالكلمة يستعملها علماء النفس للدلالة على كتاب للصفات الطيبة يسهّل ملاحظة من الملاحظات.

بل هذا التدخُّل، كان أكثر من شرعيٍّ بعض الكثرة في نظر پروست. والشعريُّ هو أيضاً «القاريُّ الخاصُّ لذاته»، والاكتشاف (كما يقول لنا أيضاً العلم الحديث) هو دائماً شيء من الابتكار.

ولعلَّ تحيُّزاً آخر، وهو تحيُّز مرفوض في هذه الحالة، سيفسِّر لماذا ليست هذه «الخلاصة» خلاصةً - أعني : لماذا لن نجد هنا «تركيبية» نهائية قد تُنضمُّ فيها كلُّ السمات المميِّزة للحكاية السروسيمية المستخرجة في أثناء هذه الدراسة، إلى بعضها البعض وقد يعلَّل فيها بعضها البعض. فعندما كانت مثل هذه التوافقات أو الترابطات تتجلَّى بكيفية لا يُعترَضُ عليها (كما هو الشأن، مثلاً، بين اختفاء الجمل وانبثاق التردُّدي، أو بين التعدُّد الصيغيِّ والغاء القصصيّ التالي)، فإننا لم نفتأ نتعرَّفها ونوضِّحها. لكن قد يبدو لي مزعجا البحث عن الـ«وحدة» بأيِّ ثمن، وبذلك فَرَضُ تماسك العمل الأدبيِّ بالقوَّة - الأمر الذي هو، كما نعلم، أحد أقوى إغراءات النقد، وأحد أكثرها ابتداءً (حتى لا نقول أكثرها سوقيَّة)، وأيضاً أحد أسهلها إرضاء، بما أنه لا يتطلَّب إلا قليلاً من البلاغة التأويلية.

والحال أننا إذا لم نستطع أن ننفي عن پروست إرادة التماسك ومجهود البناء، فإنه لا يمكن أيضاً أن ننفي عن عمله الأدبيِّ مقاومة مادَّته وقسط غير المضبوط - ربَّما قسط غير القابل للضبط. وقد سبق أن لاحظنا الطابع الاجتماعي (هنا كما عند بلزاك أو عند فاكين) لَوحدَةِ محقِّقة بكيفية متأخِّرة على مادة متنافرة وغير متجانسة أصلاً. وتبيَّن أيضاً قسط النقص المعزُّو إلى العمل المكمل نوعاً ما للعمل الأدبيِّ، والذي ولده إرجاء عام 1914 الطاريُّ. ولعلَّ رواية «بجنا عن الزمن الضائع» كانت - في ذهن پروست على كلِّ حال - عملاً أدبيّاً «مكتملاً» : كان ذلك عام 1913 ؛ والتركيب الثلاثي التام لتلك الفترة (كتاب «من جهة بيت سوان» وكتاب «من جهة كيرمانت» وكتاب «الزمن المستعاد») يشهد على ذلك بطريقة الخاصة. لكننا نعرف ماذا جرى لرواية «بجنا...»، ولا أحد يستطيع الادِّعاء أن بنيتها الفعلية ناتجة عن شيء آخر غير الظروف : فهناك سبب فعَّال، هو الحرب، وسبب سلبِّي، هو الموت. صحيح ألا شيء أسهل من التعليل بالصدفة ومن «البرهنة» على أن رواية «بجنا...» قد وجدت أخيراً بتاريخ 18 نونبر 1922 التوازن التام والتناسب الدقيق اللذين كانا يقصانها حتى ذلك الحين ؛ لكن هذه السهولة بالضبط هي التي نرفضها هنا. وإذا اكتملت رواية «بجنا...» ذات يوم، فإنها لم تعد كذلك اليوم،

ولعل الطريقة التي قِيلَت بها التوسيع العجيب اللاحق تثبت أن ذلك الاحتمال المؤقت لم يكن، ككُلِّ احتمالات، إلا وهماً استعاديّاً. ولابدّ من ردِّ هذا العمل الأدبيّ إلى نقصه، إلى رعشة الألامحّد، إلى نَفْسِ الناقص. فرواية «بمخنا...» ليست موضوعاً مغلقاً: إنها ليست موضوعاً.

هنا أيضاً على الأرجح، تتجاوز ممارسةُ بروسْت (اللاإرادية) نظريّته وقصده - لنقل على كلِّ حال إنها تطابق رغبتنا خير مطابقة. فقد ضاعفت ثلاثية عام 1913 المتناسقة من مساحتها، ولكن من جانب واحد فقط، بما أن الجناح الأول يظلُّ بالقوة، متقيّداً بالخطط الأوتّي. وهذا الاختلال في التوازن، أو الانزياح عن المركز، يروق لنا بصفته كذلك وبسبب عدم تعمّده، وسنحترس جيّداً من تبريره ونحن «نتناول» انغلاقاً غير موجود وبناءً وهمياً، كما سنحترس من اختزال تعسّفيّ لما كان بروسْت يدعوه، بصدد شيءٍ آخر، «احتمال الحكاية»⁽³⁾. إن «قوانين» الحكاية البروستية هي - كتلك الحكاية ذاتها - جزئية، ناقصة، ربّما مخاطرة: إنها قوانين عرفية واختبارية تماماً، ولا ينبغي تجميدها في معيار. فالشّفرة، هنا، كالرسالة، لها ثغراتها ومفاجأتها.

لكن لاشك في أن هذا الرفض للتبرير هو تبرير بطريقته الخاصة. فنحن لا نقلت من ضغط المدلول، لأن الكون الدلائلي يكره الفراغ ولأن تسمية الاحتمال هي سلفاً إسناد وظيفة إليه وفرض معنى عليه. وحتى - أو خصوصاً؟ - عندما يصمّت الناقد، فإنه يقول الكثير. وربما كان الأفضل له - كما للحكاية البروستية نفسها - ألا «ينتهي» أبداً، أي بمعنى من المعاني ألا يبدأ أبداً.

هوامش

- (1) Tadié, *Proust et le Roman*, p. 14.
- (2) Barthes, *S/Z*, p. 10.
- (3) Jean Santeuil, *Pliade*, p. 314.

• ع.م. - من الداعل القول إن الرسالة - حسب نظرية التواصل - تحقيق (ملموس) للشجرة (المجرّدة).

1. أعمال بروست الأدبية والنقدية

A la recherche du temps perdu, texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, collection de la Pléiade, Gallimard, Paris, t. I : nov. 1955 ; II : janv. 1956 ; III : mai 1956. (Tr. *Remembrance of Things Past*. Trans. C.K. Scott Moncrieff and Andreas Mayor. 2 vols., New York: Random House, 1934, 1970).

Jean Santeuil, précédé des *Plaisirs et les jours*, texte établi par Pierre Clarac et Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (Tr. *Jean Santeuil*. Trans. Gerard Hopkins. New York: Simon and Schuster, 1956. Tr. *Pleasures and Regrets*. Trans. Louise Varèse. New York: Crown, 1948).

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, texte établi par Pierre Clarac et Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (Tr. [*Contre Sainte-Beuve*] *Marcel Proust on Art and Literature, 1896-1919*. Trans. Sylvia Townsend Warner. New York: Meridian, 1958. Tr. [Selections from *Pastiches and Essais*] *Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings*. Trans. Gerard Hopkins. London: Allan Wingate, 1948).

Correspondance générale, Plon, Paris, 1930-1936.

Choix de lettres, présenté par Philip Kolb, Plon, Paris, 1965.

متغيرات رواية «...» أو مشاريعها المختلفة :

Du côté de chez Swann, Grasset, 1914.

Chroniques, Gallimard, Paris, 1927.

Contre Sainte-Beuve, suivi de *Nouveaux Mélanges*, texte établi par Bernard de Fallois, Gallimard, Paris, 1954.

Textes retrouvés, recueillis et présentés par Philip Kolb et L. B. Price, University of Illinois Press, Urbana, 1968 ; et *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1971.

André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949. (Tr. *Proust: Portrait of Genius*. Trans. Gerard Hopkins. New York: Harper, 1950).

Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, Paris, 1971.

2. دراسات نقدية ونظرية

- Aristote, *Poétique*, éd. Hardy, les Belles Lettres, Paris, 1932.
- Auerbach (Erich), *Mimesis* (1946), trad. fr., Gallimard, Paris, 1968. (Tr. amér. *Mimesis: The Representations of Reality in Western Literature*. Trans. Willard Trask. 1953; rpt. Garden City, New York: Anchor Doubleday, 1957).
- Balzac (Honoré de), *Etudes sur M. Beyle* (1840), Skira, Genève, 1943.
- Bardèche (Maurice), *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, 1971.
- Barthes (Roland), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8. (Tr. «An. Introduction to the Structural Analysis of Narrative» *N & H*, 6 [Winter 1975], 237-272).
- «Le discours de l'Histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967.
- «L'effet de réel», *Communications* 11, 1968.
- *S/Z*, Seuil, Paris, 1970. (Tr. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974).
- Bentley (Phyllis), «Use of summary», in *Some Observations on the Art of Narrative*, 1947, repris in Philip Stevick, éd., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967, p. 47-52.
- Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. (Tr. amer. *Problems in General Linguistics*. Trans. Mary Elisabeth Meek. Coral Gables, Fla. : University of Miami Press, 1971.
- Blin (Georges), *Stendhal et les Problèmes du roman*, Corti, Paris, 1954.
- Booth (Wayne), «Distance and Point of view», *Essays in Criticism*, 1961, p. 60-79. (Trad. fr., «Distance et point de vue», *Poétique* 4, 1970).
- *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Borges (Jorge Luis), *Enquêtes*, Gallimard, Paris, 1957, (Trad. amér. *Other Inquisitions*, 1937-1952. Trans. Ruth L.C. Simms Austin: University of Texas Press, 1964).
- *Discussions*, Gallimard, Paris, 1966.
- Bowling (L. E.), «What is The Stream-of-Consciousness - Technique ?», *PMLA*, 65, 1950, p. 333-345.
- Brée (Germaine), *Du temps perdu au temps retrouvé* (1950), Les Belles Lettres, Paris, 1969. (Tr. *Marcel Proust and Deliverance from Time*. Trans. C.J. Richards and A.D. Truitt. 2^d ed. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1969).

- Brooks (Cleanth) & Warren (Robert Penn), *Understanding Fiction*, New York, Crofts, 1943.
- Daniel (Georges), *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, Paris, 1963.
- Debray-Genette (Raymonde), «Les figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique* 3, 1970.
- «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Littérature* 2, 1971.
- Dujardin (Edouard), *Le Monologue intérieur*, Messein, Paris, 1931.
- Feuillerat (Albert), *Comment Proust a composé son roman*, Yale Univ. Press, New Haven, 1934.
- Fitch (Bryan T.), *Narrateur et Narration dans "l'Étranger" d'Albert Camus*, Archives des Lettres modernes, N° 34, Paris, 1961, 2^e éd. rév., 1968.
- Forster (E. M.), *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, Londres, 1927.
- Friedman (Melvin), *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method*, Yale Univ. Press, New Haven, 1955.
- Friedman (Norman), «Point of view in Fiction», *PMLA*, 70, 1955, repris in Philip Stevick, éd., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967, pp. 108-137.
- Genette (Gérard), *Figures*, Seuil, Paris, 1966.
- *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- Greimas (A.J.), *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Guiraud (Pierre), *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971.
- Hachez (Willy), «La Chronologie et l'âge des personnages de *A.L.R.T.P.*», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956 ; «Retouches à une chronologie», *ibid*, 11, 1961 ; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid*, 15, 1965.
- Hamburger (Käte), *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957. (Tr. *The Logic of Literature*. Trans. Marilyn J. Rose. 2^d rev. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1973).
- Houston (J. P.), «Temporal patterns in *A.L.R.T.P.*», *French Studies*, 16, janv. 1962, p. 33-44.
- Huet (J. B.), *Traité de l'origine des romans*, 1670.
- Humphrey (Robert), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, Berkeley, 1954.
- Jakobson (Roman), «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51, 21-37. (Tr. fr. «A la recherche de l'essence du langage», *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, 1966.

- Jauss (H. R.), *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A.L.R.T.P.* (1965), Carl Winter, Heidelberg, 1970.
- Lämmert (Eberhart), *Bauformen des Erzählens*, J. B. Metzlersche Verlag, Stuttgart, 1955.
- Lefebvre (Maurice-Jean), *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1971.
- Lips (Marguerite), *Le Style indirect libre*, Payot, Paris, 1926.
- Lubbock (Percy), *The Craft of Fiction*, Londres, 1921 ; rpt. New York : Viking, 1957.
- Martin-Chauffier (Louis), «Proust et le double 'Je' de quatre personnes», In *Problèmes du roman (Confluences)*, 1943, partiellement repris in Jacques Bersani, éd., *Les Critiques de notre temps et Proust*, Garnier, Paris, 1971, pp. 54-66. (Tr. «Proust and the Double I», *Partisan Review*, 16 [October 1949], 1011-1026).
- Maurois (André), *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949. (Tr. *Proust? Portrait of a Genius*. Trans. Gerard Hopkins, New York: Harper, 1950).
- Mendilow (A.A.), *Time and the Novel*, New York: Humanities Press, 1952.
- Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, Paris, 1968. (Tr. amer. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor, New York: Oxford University Press, 1974).
- Müller (Gunther), «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für P. Kluckhorn und Hermann Schneider*, 1948, repris in *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.
- Muller (Marcel), *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Droz, Genève, 1965.
- Painter (George D.), *Proust : The Early Years and Proust: The Later Years*, New York: Atlantic Little, Brown, 1959 et 1965, (Tr. fr., Mercure, Paris, 1966).
- Picon (Gaëtan), *Malraux par lui-même*, Seuil, Paris, 1953.
- Platon, *La République*, éd. Chambry, Les Belles Lettres, 1946-1947.
- Pouillon (Jean), *Temps et Roman*, Gallimard, Paris, 1946
- Raible (Wolfgang), «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8 (1971).
- Raimond (Michel), *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Corti, Paris, 1966.
- Ricardou (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967.

- Richard (Jean-Pierre), «Proust et l'objet herméneutique», *Poétique*, 13, 1973, repris dans *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1974.
- Rogers (Brian G.), *Proust's narrative techniques*, Droz, Genève, 1965.
- Romberg (Bertil), *Studies in the narrative Technique of the First-Person Novel*, Trad. angl. Michael Taylor et Harold H. Borland, Almqvist et Wiksel, Stockholm, 1962.
- Rossum-Guyon (Françoise Van), «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique* 4, 1970.
- *Critique du roman*, Gallimard, Paris, 1970.
- Rousset (Jean), *Forme et Signification*, Corti, Paris, 1962.
- Sartre (Jean-Paul), «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947. (Tr. «François Mauriac and Freedom». In *Literary and Philosophical Essays*. Trans. Annette Michelson. New York: Criterion Books, 1955, pp. 7-23).
- *L'Idiot de la famille*, Gallimard, Paris, 1971.
- Spitzer (Leo), «Zum Stil Marcel Prousts», in *Stilstudien*, Hueber, Munich, 1928. (Tr. fr. «Le style de Marcel Proust», in *Etudes de style*, Gallimard, Paris, 1970).
- Stang (Richard), *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, New York: Columbia University Press, 1959.
- Stanzel (F. K.), *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Wilhelm Braumüller, Vienne, 1955. (Tr. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Trans. James P. Pusack. Bloomington: Indiana University Press, 1971).
- Suzuki (M.), «Le 'je' proustien», *BSAMP*, 1959.
- Tadié (Jean-Yves), *Proust et le Roman*, Gallimard, Paris, 1971.
- Todorov (Tzvetan), «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8, 1966.
- *Littérature et Signification*, Larousse, Paris, 1967.
- «Poétique», in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Seuil, Paris, 1968.
- *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.
- *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971. (Tr. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard, Ithaca, New York : Cornell University Press ; London : Blackwell, 1977).
- «La poésie en U.R.S.S.», *Poétique* 9, 1972.

- Uspenski (Boris), *Poetika Kompozicii*, Moscou, 1970. (Tr. *A Poetics of Composition : The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley : University of California Press, 1973). Voir également «Poétique de la composition», *Poétique*, 9, 1972.
- Vignerot (Robert), «Genèse de *Swann*», *Revue d'histoire de la philosophie*, janv. 1937, pp. 67-115.
- «Structure de *Swann* : Balzac, Wagner et Proust», *French Review*, 19, mai 1946, pp. 370-384.
 - «Structure de *Swann* : prétentions et défaillances», *Modern Philology*, 44, nov. 1946, pp. 102-128.
 - «Structure de *Swann* : *Combray* ou le cercle parfait», *Modern Philology*, 45, fév. 1948, pp. 185-207.
- Waters (Harold), «The Narrator, not Marcel», *French Review*, 33, fév. 1960, pp. 389-392.
- Wellek (René) & Austin (Warren), *Theory of Literature*, New York : Harcourt Brace, 1949. (Tr. fr. *La Théorie littéraire* Seuil, Paris, 1971).
- Zerffa (Michel), *Personne et Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, Paris, 1969.

ملاحق

.. م.ع. - الأرقام الموحدة بين معقوفين تحيل في جميع الملاحق التالية على صفحات كتاب «خطاب الحكاية»
لـجـيرار جـنـيت.

ثبت المصطلحات

- أ -
 الأدب، تاريخه، 108.
 الأدب الموضوعي، 232.
 الإحالات. ← الترتيب: الإسترجاع.
 الإيقاع: وتعريف المدة، 102؛ في الحكاية
 الكلاسيكية، 110، 120؛ والتبوير
 الواقعي، 166-167 ← أيضاً المدة.
 الإلتواءات الزمنية: والتبوير الواقعي،
 166-167.
 الإندماجات، 57 ← أيضاً الصوت:
 المستوى السردى.
 الانصراف. ← الصوت: المستوى السردى.
 الإنتقالات. ← التواتر: التفردي.
 الأسلوب غير المباشر. ← الصيغة، المسافة:
 حكاية الأقوال.
 الأسلوب غير المباشر الحر. ← الصيغة،
 المسافة: حكاية الأقوال.
 الأسطورة: من الشعيرة، 140-141.
 الإستباق. ← الترتيب.
 الإستعادة. ← الترتيب: الإسترجاع.
 الإسترجاع. ← الترتيب.
 الإستشراق. ← الترتيب: الإستباق.
 الإستخدام: تعريفه، 99 (هـ-117)؛ في
 المشهد، 121. ← أيضاً التواتر:
 الترددي.
 الإعلان. ← الترتيب: الإستباق.
- ب -
 الإفتتاحيات، 57، 223 (هـ-53).
 أثر الواقع: يوحى بالحكاة، 180-181.
 الإخبار: والتعريف محكاة/قصة، 181-
 182؛ والتبوير، 205، 208-209،
 214. ← أيضاً الصيغة.
- ج -
 البدايات. ← الإفتتاحيات؛ من الوسط.
 البطل: خيوى، 208-209، 214؛ تمييزه
 عن السارد، 236؛ ← أيضاً الصيغة،
 المنظور.
 بنية الإرصاء، 244.
 البنية المزدوجة، 86-90.
 البذرة، 84.
- د -
 الجبهة، 40-41، 129.
 الجواز السردى، 136.
- هـ -
 داخل القصة. ← الصوت: المستوى
 السردى.
- و -
 الواقع: صعيداه، وشفرات التبوير، 217.
 الواقعية: تصوير الخصائص المميّزة.
 للشخصية، ومحكاة الخطاب، 197.
 ← أيضاً الآفاقية.

وجهة النظر. ← الصيغة، المنظور.
الوهم المرجعي، 181.
الوصف. ← المدة.
الوقفة. ← المدة.
الوتيرة. ← المدة: الحركات السردية.
ز -

الزيادة. ← الصيغة، المنظور.
الزمن: تعريفه، 40-42؛ كلاً، 165؛ عند
پروست، 165-168.
الزمنية. ← زمنية الحكاية.
الزمنية الكلية، 78-79، 263.
الزمن الكاذب، 45-47.
الزمنية السردية، 45-47، 101-102؛
استعمالها، 74، 246؛ استقلالها، 92؛
التناول الموسيقي لها، 165؛ كلاً،
165؛ التحرر منها، 166.

ح -

الحدود، 119. ← أيضاً الخرق.
الأحداث، حكايتها. ← أيضاً الصيغة،
المسافة.
الحوار: والمدة، 102؛ المباغت، 173
(هـ79)؛ والجهة (التواتر)، 162.
← أيضاً الصيغة.
الحكاية: تعريفها، 37-40؛ وظيفتها،
177؛ الخالصة. ← الصيغة، المسافة.
الحكاية بضمير المتكلم: والإستباق، 76-
77. ← أيضاً الصيغة، المنظور؛
الصوت، الشخص.
الحكاية الكلاسيكية: المدة - الجمل، 109-
110؛ الوصف، 112-113؛

الحذف، 118؛ المشهد، 119-
120، 121؛ التواتر - الترددي، 125
(هـ17)؛ الترددي الكاذب، 136-
137، 138؛ معايير التنظيم، 160؛
الصيغة - التقابل قصة/محاكاة،
178-179؛ الشكل الأساسي للحوار،
187؛ التعبير، 201-202، 215-
216، 217؛ الترتيب - 47، 76؛
الزمن - إيقاعها، 110، 119-120،
155؛ كلاً، 165؛ الصوت - هيمنة
القصة عليها، 173 (هـ86)؛ زمن
السرد، 231، 233-235؛ المستوى
السردية، 243 - 244؛ الشخص،
256-257؛ الخطاب التأملي، 261.
← أيضاً الملحمة.

الحكاية المزدوجة، 66.
الحكاية المكتوبة: وأثنائية الزمنية، 45-
46.

الحكاية من الدرجة الثانية. ← الصوت:
المستوى السردية.
الحكاية السلوكية، 232.
حكايات السفر، 99 (هـ117).
الحكاية الشعائرية، 131.
الحكاية الشعبية، 47.
الحكاية الشفوية: والأثنائية الزمنية، 45؛
46.

الحكاية التكرارية، 131.
الحكاية التنبؤية. ← الصوت: زمن السرد.
الحكاية التاريخية، 228.
الحركات. ← المدة: الحركات السردية.
الحذف. ← المدة.

- ط -
الطليعة (ج طلائع). ← الترتيب:
الإستباق.
الأطفال: والحكاية التكرارية، 131.
- ك -
الكفاءة السردية (للقارئ)، 84.
الكتابة: متميزة عن السرد، 228، 229،
233، 240-241.
- ل -
اللاواقعية، 161.
اللازمنية. ← الترتيب.
اللاتوات، 101-102.
اللسانيات، 228.
اللغز، 67-68.
- م -
المؤلف: هفواته، 94 (هـ 22)؛ تطفلاته،
124 (هـ 11)؛ متميزاً عن السارد،
227-228، 268.
المأساة: في التقاليد الكلاسيكية، 187.
المباغتة، 173 (هـ 78).
المجمل. ← المدة.
المدة: تعريفها، 101-102؛ عند
بروست، 103-108، 155، 166،
237-238؛ الحركات السردية، 108-
109.
- الوقفة الوصفية والوصف: تعريفهما،
108؛ حدودهما، 125 (هـ 24)؛ عند
بروست، 112، 114-117؛ في
الرواية الكلاسيكية، 112-113؛
تطفلات السارد، 126 (هـ 32)؛
- التردد، 114، 132؛ التبعية، 213.
- الحذف: تعريفه، 54، 62، 107-
108؛ التردد، 64؛ عند بروست،
117-119، والاسترجاع التكميلي،
62، التردد، والتذكيرات، 64.
التردد، والإيقاع، 108، الالتباس
بالتسريعات، 111، أشكاله التواترية،
165.
- المشهد: وتعريف المدة، 101-102؛
تعريفه، 108؛ والحركة البطيئة، 109؛
وإيقاع الرواية الكلاسيكية، 110، 155؛
في الرواية الكلاسيكية، 120، 121؛
مهيماً في «العرض»، 181؛ أثر النموذج
المسرحي فيه، 187؛ عند بروست،
119-122، والإستباق الترددي، 80،
ونفاذ الصبر/الحنين السرد، 80-81.
- المُجمل: تعريفه، 108-109؛ في
الرواية الكلاسيكية، 109-110؛
والحكاية الترددية، 125 (هـ 17)،
165؛ وإيقاع الرواية الكلاسيكية، 119-
120؛ والاسترجاع، 165؛ عند
بروست، 109، 111، مستبدلاً به
التردد، 155.
- المدى. ← الترتيب: الإسترجاع.
المونوديات الترسلية، 273 (هـ 44).
المونولوج الداخلي: تعريفه، 187-188.
← أيضاً الصيغة، المسافة: حكاية
الأقوال.
الموسيقى، 108، 164-165، 206،
217-218.
المحاكاة. ← الصيغة، المسافة.

- ص -
 الملحمة: والثنائية الزمنية، 45؛ الإفتاحية،
 49؛ الإستباق، 76؛ الوصف، 112-
 113؛ الترددي، 132؛ المستوى
 السردى، 243. ← فرجيليوس؛
 «الإلياذة»، «الأوديسة».
 من الوسط: عادةً ملحمةً، 48؛
 والإندماجات السردية، 57؛ والإسترجاع
 الكامل، 71؛ والإستباق، 76.
 مناجاة النفس، 185.
 المنظور. ← الصيغة، المنظور.
 المسافة. ← الصيغة، المسافة.
 المسرود له. ← القارئ؛ المتلقي؛ الصوت:
 الشخص.
 المسرح: السرد فيه، والثنائية الزمنية، 45؛
 أسلوبه، تأثيره في الحكاية، 187؛
 المشاهد الإستعراضية فيه، 244.
 المستوى السردى. ← الصوت.
 المعارضة، 196، 197.
 المفرد/التفردى. ← التواتر.
 المفارقة الزمنية. ← الترتيب.
 المقام السردى. ← الصوت.
 المشهد. ← المدة.
 المتلقي، 181، 228، 270 (5هـ)
 ← أيضاً ألقارئ؛ الصوت: الشخص.
 مثلي القصة. ← الصوت: الشخص.
 المختر: والتعريف محاكاة/قصة، 182.
 المظاهر التأليفية، 167-168.
 ن -
 المنطق: تعريفه، 228.
 المصداق. والإسترجاعات التكميلية،
 تعريفهما، 62-63. ← أيضاً الصيغة،
 المنظور.
 ص -
 السارد: تطفلاته الوصفية، 126 (32هـ)؛
 عاملاً محاكياتياً، 181؛ شفافاً في
 «العرض»، 181؛ خبوه، 209،
 214؛ تنميته، 201. ← أيضاً
 الصيغة، المسافة؛ الصيغة، المنظور؛
 الصوت: الشخص.
 السارد الموضوعي، 201.
 السارد السيرى الذاتى: والمسافة، 219
 (10هـ)؛ والتبعية، 208-209، 214؛
 مؤلفاً، 228.
 السارد السلوكى، 201.
 السارد العليم: تعريفه، 201.
 السرد: متوازناً مع القصة، 173 (86هـ)،
 232-233. ← الحكاية؛ الصوت.
 السرد اللاحق. ← الصوت: زمن السرد.
 السرد المتداخل. ← الصوت: زمن السرد.
 السرد المتواقت. ← الصوت: زمن السرد.
 السرد السابق. ← الصوت: زمن السرد.
 السرد السيرى الذاتى: وزمن السرد.
 السرعة: وتعريف المدة، 102؛ والتعريف
 محاكاة/قصة، 182. ← أيضاً المدة:
 الحركات السردية.
 ع -
 العرض. ← الصيغة، المسافة.
 ف -
 فوق الطبيعى: والتبعية، 214.
 ص -
 الصورة الشخصية الأخلاقية، 132.
 الصوت: تعريفه، 42، 227 - 228؛

229؛ والاستباق، 79؛ مطموساً في الرواية الحديثة، 187-188؛ والخطاب المباشر، 188؛ تمييزه عن التبشير، 204-205؛ تمييزه عن الكتابة، 228، 233، 240-241؛ غير ثابت، 229؛ مكانه، 229-230؛ عند بروست: والمفارقة الزمنية، 99 (هـ-105)، والزمن، 166-167، زمه ومكانه، 230.

- الشخص، 249، 254-257، عند بروست، 257-264؛ تعريفه، 229؛ والمستوى السردى، 248، 257-258؛ تبدلاته، 256؛ السارد - والمدة، 166، والصيغة، 218، والمؤلف، 227-228، 268، ضمير الشخص المتكلم، والتضافر النهائي، 234، غير معادل للبطال، 236، مثلي القصة، 255، غيري القصة، 255، ذاتي القصة، 256، وضعا معروفاً به ومناقشاً، 258، والتبشير، 261-262، وظائفه، 264-267؛ المسرود له، 270 (هـ-5)، 267-269، والمفارقات الزمنية التكرارية، 81. ← أيضاً القارئ؛ المطلق.

الصيغة: تعريفها، 41، 42؛ عند بروست، على سبيل الإجمال، 217-218.

الصيغة، المنظور، 197-217.

- وجهة النظر، 197-202؛ والحكاية التكرارية، 131؛ الحجج مسيون بصلدها، والمسافة، 183؛ وخبر البطل

والتعريف محاكاة/قصة، 181 - 182؛ تمييزه عن وجهة النظر، 198 - 201. - زمن السرد، 166، 229-235؛ عند بروست، 235-239؛ والتبشير، 224 (هـ-77)؛ والسرد المقحم، 271 (هـ-9)، 231 - 232، 235؛ السرد السابق (الحكاية التكهنية)، 230، 231، 233؛ السرد المتواقت، 173 (هـ-86)، 271 (هـ-6)، 230، 231، 232 - 233، 233؛ السرد اللاحق، 231، 233 - 235.

- المستوى السردى، 239-248؛ عند بروست، 241، 248-254؛ تعريفه، 239-240؛ خارج القصة، 240-242؛ قصصي، أو داخل القصة، 240-242؛ الحكاية القصصية التالية، أو الحكاية من الدرجة الثانية، 240-245، ومكان السرد، 230، والحكاية التكهنية، 233، وزمن السرد، 235، والاسترجاع، 244، وتأثيره، 253-254؛ القصصي التالي المختزل، أو القصصي الكاذب، 248، عند بروست، 248-254، والإنصاف، 247-248، تعريفه، 248، 251،

والاسترجاع، 251-252، و[ضمير] الشخص، 248، 257-258؛ الإنصاف، 126 (هـ-31)، 245-248؛ والخطاب المباشر، 242؛ والاسترجاع، 274-275 (هـ-45)؛ ووضع السارد، 258؛ والمسرد له، 267-268.

- المقام السردى: تعريفه، 9، 227-

والسارد، 209؛ النقاد يحصرون النطق فيها، 228.

الزيادة: تعريفها، 206؛ مناقشتها، 207؛ غير المصرح بها، 212؛ المقياس الحاسم لها، 215-216؛ عند بروست، 215-217، 261-262.

النقصان: 206-207؛ عند بروست، 62-63، 209-211، 213-214.

التبعية، 201-205؛ التغييرات، 205-207، 217؛ التعهد الصيغي، 208-217؛ وزمن السرد، 224 (هـ-77)؛ خطره، 210؛ والاسترجاعات التكرارية، 211؛ قرائنه ومؤثراته، 212؛ التعابير الصيغية، 212؛ والأسلوب غير المباشر الحز، 212؛ والزيادة غير المصرح بها، 212؛ والوصف، 213؛ شفرته، 213، 217؛ والزيادة، 214، 217؛ والنقصان، 213-214، 217؛ والسيوة الذاتية، 214؛ والإستباق، 214-215؛ والتدخل فوق الطبيعي، 214؛ وخبر البطل والسارد، 214؛ وشفرته المتنافستان، 217؛ آحتلال الشخصية، 216؛ المزدوج، 217؛ وصعيدا ألقاع، 217؛ النغمية في الموسيقى، 217؛ والسرد المقحم، 231 - 232؛ والقصصي الكاذب، 252 - 253؛ والشخص، 261 - 262.

الصيغة، المسافة، 178-197؛ القصة والمحاكاة، 178-185، عند بروست، 182 - 183؛ حكاية الأحداث،

180-183؛ العرض (≠ القول)، 41، 178، 179، 180، 181-182.

- حكاية الأقوال، 180، 183-188، عند بروست، 188-197؛ الخطاب الداخلي، 185-186، عند بروست، 190-191؛ الخطاب الخارجي (الحوار)، 194-197؛ الخطاب المسرد، 185، 186؛ الخطاب المحول، 185، 186؛ الأسلوب غير المباشر الحز، 186، 188؛ 212؛ الخطاب المنقول، 185، 187، 188، 195-197؛ الخطاب المباشر، 187-118، والصوت، 188، في الرواية الحديثة، 192-193، عند بروست، 192-194، والتبعية الداخلي، 204، وزمن السرد، 232-233، والمستوى السردى، 241-242.

ق -

القارئ: كفاءته السردية، 84؛ إخبار الوصف الجلزأكي له، 112-113؛ تميز تأويله عن الخبر، 208 (→ أيضاً الصيغة، المنظور)؛ تميزه عن متلقي الحكاية، 228، 268؛ مستواه السردى، 240؛ ووظيفة الحكاية القصصية التالية، 244؛ إزعاج الإنصراف له، 247؛ يتأهى مع القارئ الضمني، 268؛ عند بروست، 269.

→ أيضاً المطلق؛ الصوت: الشخص.

القارئ الضمني، 268.

القول. → الصيغة، المسافة.

الأقوال، حكايتها. → الصيغة، المسافة.

- القصة: متوازنة مع السرد، 173 (هـ-86)،
232-233. ← الحكاية، تعريفها.
القصة: وتعريف الحكاية، 43 (هـ-1).
← أيضاً الصيغة، المسافة.
- القصص المحيطة: والمستوى السردى، 240.
القصص البوليسية، 84، 207.
القصصي (المستوى). ← الصوت:
المستوى السردى.
القصصي الكاذب. ← الصوت: المستوى
السردى.
القصصي التالي. ← الصوت: المستوى
السردى.
القصصي التالي المختزل. ← الصوت:
المستوى السردى.
قرائن التبشير، 208، 212.
- ر -
الرؤية المزدوجة، 111.
الرواية الباروكية، 229، 243.
الرواية الجديدة، 232، 244.
الرواية الواقعية: والحكاية القصصية التالية،
243.
الرواية الطبيعية، 181.
روايات المغامرة، 202.
رواية التكوين، 239، 262.
الرواية التسلسلية: والحكاية التكرارية، 131؛
التبشير، 201-202، 224 (هـ-77)؛
الصوت، 230، 231، 241، 243،
265، 268.
الرواية ذات الجواهر، 99 (هـ-117)،
249، 253.
- ش -
الشطارية، 273 (هـ-26).
الشعرية: المرور إلى الأسطورة، 140-
141.
الشفرة السردية: استرمالها، 84.
شفرة التبشير، 206، 213، 217.
الشريط السينمائي: والثنائية الزمنية، 45-
46؛ التبشير الداخلى، 224 (هـ-60)؛
الإشارات إلى القصة التالية، 248.
الشخص. ← الصوت.
الشخصية: في الأدب الحديث، 256.
الشخصية: و«[ضمير] الشخص». 256.
- ت -
التالي: تعريفه، 273 (هـ-41).
تاريخ الأدب، 108.
التبشير. ← الصيغة، المنظور.
التبشير المزدوج، 217.
التبشير الواقعي، 84، 166-167.
التوافق: وزمن السرد، 224 (هـ-77).
231.
التوافق: وتعريف المدة، 101-102.
التواتر: تعريفه، 129-130.
- الحكاية التكرارية، 131.
- التفردي: تعريفه، 130؛ عند
پروست: 133؛ مُعدى بالتُرْدُدِي،
136، ضمن المقاطع الترددية، 145،
في خدمة الترددي، 152-153،
يتأوب مع الترددي، 155-156،
الانتقالات إلى الترددي ومنه، 156-
164.
- الترددي: تعريفه، 131-132؛ الرواية

- والحكاية الكلاسيكية، 137-138؛ عند
 بروسست، 137-138؛ تقنية للتنويع،
 138؛ وفرضية فينيوغون، 156؛
 الإشارة إليه، 220 (هـ-21).
- التوضيح: ومحاكاة الخطاب، 194-197.
 التزمّن. ← التواتر: التردديّ.
 التحديد. ← التواتر: التردديّ.
 التطابق: وتعريف التواتر، 129-130.
 تيار الوعي، 242. ← أيضاً الصيغة،
 المسافة: حكاية الأقوال.
 التكميبيّة، 226 (هـ-113).
 التكرار: وتعريف التواتر، 129-130.
 التمثيل. ← الصيغة: تعريفها؛ ← الصيغة،
 المسافة.
- التناوب. ← التواتر: التفرديّ.
 التنبؤي. ← روايات الاستشراف، 233.
 ← أيضاً الصوت: زمن السرد.
 التنظيم السردّي. ← الترتيب: الإستباق.
 التعابير المصيغة، 212.
 التعددية المصيغية. ← الصيغة، المنظور.
 تصوير الخصائص المميّزة للشخصية،
 195-197.
 التقليد. ← الصيغة، المسافة.
 التقنية: رؤية، 168.
 التردديّ. ← التواتر.
 الترددي الكاذب. ← التواتر.
 الترتيب:
- الإستباق: تعريفه، 51؛ وتنظيم
 الحكاية، 62، 81، 98 (هـ-105)؛
 والتقاليد السردية الغريبة، 76-77؛ عند
 بروسست، 77-85؛ الخارجي، 77-
 79؛ والمقام السردّي، 79؛ الداخلي،
- الكلاسيكية، 125 (هـ-17)، 132؛
 الاستخدام، 99 (هـ-117)، 131،
 133-134؛ الداخلي، أو المركّب، أو
 الخارجي، أو المعمّم، 134،
 135-136؛ التحديد، 141، 142؛
 التخصيص، 141، 142-143؛
 الاستغراق، 141، 143؛ التنويع في
 ذلك، 143-153؛ التحديد الداخلي،
 144 - 146، 149 - 150،
 151-152؛ التخصيص الداخلي،
 146-148، 149-150، 151-
 152؛ التزمّن، الداخلي والخارجي،
 153-155؛ قانون الترددي، 155؛
 والترتيب: التشتت الزمنيّ، 74، البنى
 اللازمنية، 99 (هـ-116)، مفارقة زمنيّة
 معقدة، 166؛ والمُلدّة: الوصف،
 114-115، 132، الجمل، 165.
 ← أيضاً التفرديّ، آنفاً.
- الترددي عند بروسست: 133-165؛
 الحذوف والتذكيرات، 64-65؛
 الإستباقات المعمّمة، 80-81؛
 والوقفات، 112؛ والمشهد، 121-
 122؛ التمثل به، 138؛ شرط التذكر
 اللإرادي، 138؛ وقانون التواتر، 139؛
 ميلاده، 140-141؛ التنوّع فيه،
 143-153؛ التعابير التواتريّة، 148؛
 الترددية، 152؛ التزمّن الداخلي
 والخارجي، 153-155؛ السببيّة،
 154؛ إيقاعه، 155؛ يُستبدّل بالجمل،
 155؛ والمفارقة الزمنية، 166. ←
 أيضاً التفرديّ، فيما بعد.
- التردديّ الكاذب: تعريفه، 136؛

التكرارية (الإعلان/التذكير) والحكاية التكرارية (التواتر)، 131؛ تفكك السلسلات الترددية، 144؛ تردداً، 166؛ والتبرير الواقعي، 166-167؛ عند پرومست: التحليل السردى الأصغر، 52-54، البنية الزمنية لرواية «بخطا...»، 54-58، كميته، 97 (هـ-80)، والحكاية التركيبية، 85-86، المعقدة، 86-90، مشهداً، 110-111، مراجعة، 165-166.

التشويق في الحكاية، 76.

التخصيص. ← التواتر: الترددي.

التذكيرات. ← الترتيب: الإسترجاع.

التغيرات. ← الصيغة، المنظور.

ث -

الثنائية الزمنية، 45-46.

خ -

تخرج القصة. ← الصوت: المستوى السردى.

الخبر (← الإخبار).

الخبر السردى: عاملاً محاكاتياً، 181.

الخطاب. ← الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.

الخطاب، الحكاية. ← الحكاية: تعريفها.

الخطاب المؤلفي/السلطوي، 267.

الخطاب المباشر. ← الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.

الخطاب المحوّل. ← الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.

الخطاب المسرد. ← الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.

والتداخل السردى، 79؛ غوريّ القصة ومثليّ القصة، 79؛ التكميلي والتكراري، 79-81؛ الترددي، 80-81؛ ونفاد الصبر/ الحنين السردى، 80-81؛ التكراري (الإعلان)، 81-84، التقابل مع الطليعة، 83-84؛ الإعلان والطلائع، 84؛ الجزئيّ والكامل، 84-85؛ والتبعية، 214-215؛ ومكان السرد، 270 (هـ-7).

الإسترجاع: تعريفه، 51؛ مفتوحاً،

56-57، 75، 90؛ السعة، تعريفها،

59؛ المدى، تعريفه، 59؛ الداخلي،

والخارجي، والمختلط، 60، 70؛ غوريّ

القصة، 61؛ وظيفته التقليديتان، 61؛

مثليّ القصة، 62؛ التكميلي

(الإحالات)، 62-64؛ النقصان، 62-

63؛ التكراري (التذكيرات)، 64-

70، والتبعية، 210-211؛ والحكاية

المزدوجة، 66؛ واللغز، 67-68؛ الجزئيّ

والكامل، 71-76؛ والمجمل، 110،

165؛ ينم عن الحذف، 119؛

والمستوى السردى، 274 (هـ-45)؛

والحكاية القصصية التالية، 243؛

والقصص الكاذب، 251-252.

الأوقية: تعريفها، 51، 91؛ عند

پرومست، 90-92.

المفارقة الزمنية: تعريفها، 47-48؛

في ملحمة «الإلياذة»، 47-48، 49؛

في الرواية الكلاسيكية، 48؛ في كتاب

«جان سانتوي»، محللة، 49-52؛

ذاتية - موضوعية، 50-51؛ والمستوى

السردى، 59، 60؛ وعلم النفس، 86؛

- ذ - الحرافة الحيوانية، 244.
الخرافة الحكيمية، 244.
الخرافة الرمزية، 244.
غ - الخرق، 183، 215، 217، 262،
غيري القصة. ← الصوت: الشخص. 267. ← أيضاً الحدود.

ثبت الأعلام

أ -

- بارضيش، موريس، 70.
 بوالو - ديريو، نيكولا، 274 (هـ-49).
 بودري، ج. ل.، 275 (هـ-79).
 بولانجي، ج.، 276 (هـ-83).
 بولينك، ل. أ.، 220 (هـ-19).
 بورخيص، ج. ل.، 109، 200، 247،
 «شكل الحسام»، 256-257، «بيير
 مينار، مؤلف رواية «ضون كيوخوطه»،
 269، 277 (هـ-107).
 بوتور، ميشيل: «استعمال الزمن»، 271
 (هـ-13).
 بوث، واين، 179، 200، 205.
 بيكيت، صمويل، 188، 233، 241.
 بيرزي، والتر، 224 (هـ-78).
 بلزك، أونوريه ده: الإفتتاحيات، 48؛
 الموصّل السردى، 72؛ الإستباق، 76؛
 پروست عن المفارقة الزمنية عنده، 174
 (هـ-88)؛ پروست عن تبدّل الوتية
 عنده، 111، 173 (هـ-85)؛ الوقفات،
 112؛ الوصف، 112-113، 203؛
 الحكاية الترددية، 132؛ پروست عن
 الوحدة عنده، 173 (هـ-71)؛ علاقته
 بالمعيار المحاكاتي، 182؛ الحوار، 195،
 196؛ التبعير، 202-203، 223
 (هـ-57)؛ زمن السرد، 233؛ المستوى
- أورباخ، إريك، 78، 96 (هـ-67)، 263.
 أوسپنسكي، بوريس، 222 (هـ-47).
 أورفي، أونوريه دُ، 181؛ «أستري»، 112،
 243.
 أكوستينيلي، ألفريد، 111، 123 (هـ-8).
 أفلاطون: عن المحاكاة والقصة، 178-
 181؛ عن خلق اللغة (محاورة
 «قراطيلوس»)، 183-184؛ إعادة
 كتابته لنص هوميروس، 180-181،
 184-185؛ محاورة «ثيستيتوس أوفي
 العلم»، 248؛ الإشارة إليه، 38، 41،
 96 (هـ-67)، 187، 188، 197.
 أريوستو لاريوسط، لودوفيكو، 243.
 أرسطو، 178، 187.
- ب -
- باربي دورقي، جول أميدي، 243.
 بارط، رولان: اللغز، 67؛ الإعلان، 81؛
 البذرة، 98 (هـ-100)؛ الخُدج، 84؛
 السرعة، 123 (هـ-2)؛ أثر الواقع،
 180؛ التبجير الداخلي، 204؛ النقصان،
 207؛ القرائن، 208؛ وظائف السارد.
 264 + 276 (هـ-93).

بروكس، كلينث، 198، 201.
 برومير، فكتور، هـ، 124 (هـ-11).
 برونتي، إميلي: «مرتفعات وذرينك»،
 231، 243، 255.
 بروخ، هيرمان، 266.
 بري، جيرمين، 236، 257.
 برنانوص، جورج: «يوميات خوري في
 الأرياف»، 231، 241.

ب -

بايتتر، جورج، 226 (هـ-113).
 بيون، جان: تمييط وجهات النظر، 201؛
 عن التبعية الداخلي، 204؛ عن
 النقصان، 206.
 بورس، تشارلز صدرز، 118.
 بيكون، كاتان، 195.
 بيراندليو، لويجي: «ست شخصيات
 تبحث عن مؤلف»، 247؛ «الليلة
 نرتجل»، 247.
 بروست، مارسيل: سيرة حياته، 39. «بخفاً
 عن الزمن الضائع»: مارسيل بطلاً،
 وسارداً، ومؤلفاً، 39، ليس هو
 بروست، 237، 259-260 + 276
 (هـ-84)؛ التأريخ لكتاب «من جهة
 بيت سوان»، 39، 78، 123 (هـ-4)؛
 8، 123-124 (هـ-10)، 107-
 108، 156-157، 236-237؛
 البطل ليس هو السارد، 55-55 + 93
 (هـ-11) و 94 (هـ-12)؛ الذات
 الوسيطة، 54-55، 56، 165،
 166 (← مولر، مارسيل)؛ الإفتاحية،
 57-58، 165-166؛ وسيرة

السردى، 241، 243؛ وظائف السارد،
 265؛ قارته الضمني، 268؛ «آلام
 الختزع»، 60، 61، 71، 74، 127
 (هـ-55)؛ «الأب كوريو»، 113،
 228، 234؛ «ابن العم بون»، 202؛
 «أوجيني كراندي»، 132، 137،
 234؛ «الأوهام المفقودة»، 60، 94
 (هـ-15)، 246؛ «ألبير سافاروس»،
 242؛ «البحث عن المطلق»، 113؛
 «الجلد الخبب»، 59، 202، 203،
 207، 243؛ «الدوقة ده لانجي»،
 48، 71، 72؛ «دراسة أخرى
 للمرأة»، 243، 256؛ «الوجه الآخر
 للتاريخ المعاصر»، 202؛ «الزنيقة في
 الوادي»، 224 (هـ-62)؛ «كامبارا»،
 227؛ «لوي لامبير»، 255؛ «المهارة
 البشرية»، 160؛ «مصرف نوسينكن»،
 227، 243، 265، 268، 269؛
 «التزل الأهر»، 227، 243؛
 «سارازين»، 243، 274 (هـ-42)؛
 «سيزار بيرونو»، 48، 59، 60،
 74، 110؛ «عائلة مزدوجة»، 223
 (هـ-57)؛ «العانس»، 113؛ «فاسينو
 كاني» 227؛ «الرائعة المجهولة»،
 227.
 بلن، جورج، 124 (هـ-11)، 198،
 201، 203، 222، (هـ-39)، 264.
 بنفست، إميل، 43-44 (هـ-9)، 227-
 228، 271 (هـ-19).
 بتلي، فيليس، 125 (هـ-16).
 برادبري، راي، 233.
 براونينك، روبرت: «الخاتم والكتاب»،
 202.

253 ؛ الشخص، 256، 257-
260، 261 ؛ المسرود له، 278
(هـ-103).

يريفو، الأب: «مانون ليسكو» والترتيب،
60، 71؛ والتبشير، 210؛ والصوت،
229، 235، 239-242، 243،
249، 277 (هـ-97)،

ج -

جانكليقيتش، قلاديمير، 80.
جويس، جيمس: يعرف الخطاب المباشر،
187 ؛ متأثراً بـ«شجرات الغار
مقطوعة»، 188 ؛ يلتقي بپروست،
226 (هـ-113) ؛ «عوليس»، 188،
192 ؛ «صورة الفتان في شبابه»،
199، 200.

جوليه، جان 247.
جيد، أندريه: «مزيفو النقود»، 238 ؛
«الأغذية الأرضية»، 277 (هـ-106).
«السفوفية الرعوية»، 241، 271
(هـ-13).

جيمس، هنري: 179، 181، 200،
224 (هـ-78) ؛ «السفراء»، 199،
201، 223 (هـ-53) ؛ «الكأس
الذهبية»، 223 (هـ-53) ؛ «ما كانت
ميزي على علم به»، 201، 207 ؛
«جانا أيمامة»، 223 (هـ-53). ←
الجيمسيون؛ لوبوك، يريسي.

الجيمسيون (نسبة إلى جيمس، هنري)،
179، 183، 205.

پروست، 94 (هـ-22)، 62، 119،
216، 226 (هـ-112)، 249،
259، 261-262؛ بنت العمه، 63،
89، 213-214 ؛ اللغز، 67-68؛
إعادات التأويل، 68-70 ؛ الزمنية
الكلية، 78، 79، 86؛ خلق البيوتن،
98 (هـ-92)، 123 (هـ-8)؛ البنية،
82، 159-160؛ قابلية التصديق،
84؛ البطل (الأبطال) المولود(ون) من
كتاب «جان سانوي»، 86-87،
249؛ الخطاب (التعليقي، غير السردى،
النظري)، 90، 124 (هـ-11)، 109،
121، 162، 253، 260-261؛
التعت يحل محل العمل، 121؛ «التغذية
الإضافية»، 121 ؛ النفسية
الپروستية، 138-139؛ الحساسية
المكانية، 138-139 ؛ الحساسية
الزمنية، 138-139 ؛ الحركة الكونية،
151-152 ؛ السببية، 154؛
الأواقعية، 161 ؛ الحقيقة الداخلية
والروائي، 192-193؛ علاقته
بسدجاردان وجويس، 192؛ اختلال
الشخصية، 216؛ الذاتية، 216،
276 (هـ-83)؛ رواية التكوين، 238-
239؛ «قوة المثال»، 244. «جان
سانوي»: المفارقة الزمنية، تحليل
المقطع، 49-52؛ المفارقات الزمنية
المعقدة عنده، 86؛ البطل وبطل
(أبطال) «بمخاً»، 86-87، 249؛
والإنتقالات بين الترددي والتفردي،
160 ؛ سيرة ذاتية، 249، 259-
260؛ المستوى السردى، 249، 250،

هوستون، ج. پ.، 91، 121، 154،
162، 164، 169 (هـ-9)، 170
(هـ-18)، 193.

هيگو، فكتور، 266؛ «الراين»، 99
(هـ-117).

هيكل، جورج قبلهلم فريدريك، 239.
هنكواي، إرنست، 232، 266؛ «تلال
كفيلة بيضاء»، 181، 199، 202،
208؛ «الفتلة»، 181، 202.
همفري، روبير، 220 (هـ-19).

و -

واين، روبرت بن، 198، 201.
وولف، فرجينيا: «نزهة إلى المنارة»، 199.
ووترز، هارولد، 276 (هـ-84).
ويلز، هـ. ج.، 233.

ز -

زولا، إميل: «جرمينال»، 223 (هـ-53).

ط -

طودوروف، تزفيتان، 43 (هـ-1)،
40-41، 76، 201، 270 (هـ-3)،
4، 8، 271 (هـ-11).
طولسطوي، ليو، 76، 266؛ «موت إيقان
إيليتش»، 71، 76، 84.

ي -

ياوص، هانز روبرت، 105.
ياكيسن، رومان، 118، 130،
264-265.

د -

دانييل، جورج، 105، 127 (هـ-51).
دويل، آرثر كوتان، 199، 224 (هـ-76)،
256.

دوستوييفسكي، فيودور ميخايلوفيتش،
182، 266؛ «المسوسون»، 266.
دييري - جنيت، ريموند، 98 (هـ-96)،
223 (هـ-56).

ديجاردان، إدوار: تعريف المونولوج المباشر،
193، 220 (هـ-18)؛ «شجرات
الغار مقطوعة»، 187-188، 192،
220 (هـ-17)، 230، 241؛
«المونولوج الداخلي»، 220 (هـ-18).
ديدرو، دنيس: «الحل المذيع»، 275
(هـ-74) «جاك القادري»، 235،
243، 245، 270 (هـ-4).

ديكنز، تشارلز، 76، 182؛ «الآمال
العريضة»، 199.

ديما، ألكسندر، 202، 241.
ديفو، دانييل: «روبنسون كروزوي»،
234، 258.

ه -

هامبورغر، كيت، 271 (هـ-20).

هانت، ضاشيل، 202.

هاردوي، طوماس، 199.

هاشي، ويلي، 105، 124 (هـ-10).

هويه، بير دانييل: «مقالة في أصل
الروايات»، 93 (هـ-3).

هومبروس: ساردا، 255. — أيضاً:
الحكاية الكلاسية؛ الملحمة؛
«الإلياذة»؛ «الأوديسة».

- ك -
- لاكلو، كودرلوص ده : «العلاقات الخطيرة»، 241، 271 (هـ-11).
- لافايت، مدام ده، 266.
- لويوك، پيرسي، 124 (هـ-15)، 179، 183، 198، 201، 205، 219 (هـ-4). ← أيضاً جيمس، هنري؛ السجيمسيون.
- لوساج، ألان رونيه: «جيل بلا»، 255، 258، 272 (هـ-27).
- ليپس، مركريت، 186.
- ليمرت، إيرهات، 64-65.
- ليفيوس، تيتوس: «من إنشاء المدينة»، 244، 245.
- م -
- مالرو، أندري، 195، 222 (هـ-36)، 266؛ «الأمل»، 266.
- مان، طوماس، 266؛ «الدكتور فاوستوس»، 256، 277 (هـ-96)؛ «الجيل السحري» 266.
- ماركاند، ج.ف. : «هـ م. بولهام، المحترم»، 208.
- مارتان - شوفي، لوي، 273 (هـ-38).
- موليير، جان - باتيست بوكلان، 195.
- مولر، كونتر، 93 (هـ-2)، 123 (هـ-2).
- مولر، مارسيل، 44 (هـ-11)، 55، 182، 212-213، 214-215، 226 (هـ-112)، 236، 238، 276 (هـ-84).
- مونتكمري، روبر: «سيدة البحيرة»، 224 (هـ-60).
- موروا، أندري، 275 (هـ-71).
- كابين، جيمس: «عفو مزدوج»، 234.
- كامو، أليز: «الغريب»، 231.
- كاتولوس: «عرس بيلوس وثيصوص»، 242.
- كوير، جيمس فينيمور، 266.
- كونصطان، بنجامان: «أدولف»، 199، 242.
- كونراد، جوزيف، 199-200؛ «اللورد جيم»، 229، 243، 256؛ «زنجي النرجس»، 223 (هـ-52)، 275 (هـ-75).
- كورتانار، خوليو: «نهاية اللعبة»، 245، 246.
- كشيب، روبر، 221 (هـ-25).
- كريستي، أكانا، 199؛ «مقتل روجر أكرويد»، 207؛ «لغز سيتافورد»، 207.
- ك -
- كونكور، الأخوان إدمون وجول ده، 251.
- كوتيه، يوهان فولفكانك فون: «آلام قرتير»، 241.
- كوتيه، تيوفيل: «القبطان فراكاس»، 126 (هـ-31).
- كيرو، پير، 170 (هـ-21).
- كريماس، أ. ج.، 150، 271 (هـ-5).
- ل -
- لابروير، جان ده، 132.
- لاپورت، روجي، 188، 233؛ «فوك»، 188؛ «شجرات الغار مقطوعة». ← ديجاردان.

201-203 ؛ استعمال النقصان،
 206-207 ؛ وخطر التعبير، 210 ؛
 وزمن السرد، 272 (هـ-21) ؛
 والشخص، 255 ؛ ووظيفة السارد
 الإيديولوجية، 277 (هـ-97) ؛
 «أرمانس»، 199، 206 ؛ «دير
 شرترئي پارما» - افتتاحيتها، 48،
 والحذف، 118، والتعبير، 203-
 204؛ الإشارة إليها، 58، 250، 272
 (هـ-21)، 275 (هـ-76)؛ «لاميل»،
 256؛ «لوسيان لوين»، 137، 277
 (هـ-97)؛ «مذكرات سائح»، 99
 (هـ-117)؛ «الأحمر والأسود» -
 والإعلان، 83، والخطاب الداخلي،
 185 + 220 (هـ-13)، والشخص،
 256؛ الإشارة إليها، 272 (هـ-21).
 سترافنسكي، إيكور: «تقديس الربيع»،
 217.

ف -

فوكتر، وليم: «وردة إلهيلي»، 275
 (هـ-75)؛ «الصخب والعنف»، 131،
 188.
 فونطاني، بيير، 173 (هـ-78)، 274
 (هـ-49).
 فورستر، إدورد موركان، 205.
 فيلدينك، هنري: تأثيره في مستدال، 118؛
 التعبير، 203؛ مخاطبات القارئ، 266؛
 «طوم جونز»، والمجمل، 124 (هـ-14)،
 والحذف، 118، 120، والتعبير، 199،
 208، وزمن السرد، 234 + 272
 (هـ-22).

مورياك، كلود: «الصورة المكبرة»، 124
 (هـ-13).
 مورياك، فرانسوا، 205، 217.
 ميشليه، جول: «تاريخ فرنسا»، 39.
 ملقل، هرمان: «تسكرات محتمل»، 223
 (هـ-52)؛ «موني ديك»، 199،
 255-256.
 مندلو، أ. أ.، 219 (هـ-10).
 متز، كريستيان، 93 (هـ-1)، 123
 (هـ-3).

ن -

نرقال، جيرار ده، 251 ؛ «بنات القار»،
 167؛ «سيلفيا»، 242، 248.

س -

سانت - أمان، مارك أنطوان جيرار:
 «موسى الثعجي»، 231، 233، 242.
 ساروت، ناتالي، 188؛ «مارترو»، 188.
 ساوتر، جان - پول، 223 (هـ-54)،
 205، 209، 217.
 سوزوكي، م.، 277 (هـ-84).
 سوفوكليس: «أوديبوس الملك»، 254.
 سكوت، ولتر: 202؛ «آيفنهور»، 271
 (هـ-9).
 سيكور، صوفيا: «مذكرات همار»، 275
 (هـ-74).
 سيمون، كلود، 233.
 سينانكور، إتيان يفير ده: «أوبرمان»،
 232، 241.
 ستدال: والوصف، 113؛ تأثيره، 113؛
 متأثراً بفيلدينك، 118 ؛ والتعبير،

فيرن، جول: «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»، 202، 203؛ «ميشيل سطر وكوف»، 224 (هـ-71).
قندريس: تعريف الصوت، 42، 228.
فرجيليوس: «الإنياذة»، 76، 243، 245، 255.

ص -

صومير، فردن ده، 129، 130.

ق -

القديس أوكتستين: «الإعترافات»، 262.
قيصر، كاثوس يوليوس: «تعليقات على حرب الغال»، 200، 254.

ر -

رايبل، فولفكانك، 169 (هـ-9).
راقيل، موريس: «الفالس»، 122.
روب - كزيه، ألان، 47، 232، 247؛
«الغسيرة»، 131، 204، 271
(هـ-17)؛ «المتلصص»، 271
(هـ-16). - أيضاً «الرواية الجديدة».
رودجرز، ب. ج.، 128 (هـ-59)، 226
(هـ-111)، 261، 265.
روميرك، برتيل، 200، 208، 271
(هـ-10).
روسو، جان - جاك: «الإعترافات»،
183؛ «هلوز الجديدة»، 241.
روسني، جان، 222 (هـ-48، 49)، 224
(هـ-77)، 238، 265، 271
(هـ-10)، 273 (هـ-44).

فينيلون، فرانسوا دة سالينيك ده لاموط،
181.

فيتزجيرالد، ف. سكوت: «كاتسي
العظيم»، 256.

فيتش، ب. ت.، 271 (هـ-12).

فلوير: بروست عن تناول الموسيقى عنده،
165؛ بروست عن الأسلوب رؤية
عنده، 168؛ السارد الشفاف، 181؛
الحوار، 194؛ التبعية، 203؛ وظائف
السارد، 266؛ «التربية العاطفية»
111، 223 (هـ-53)، 255، 280؛
«مدام بوشاري»، والترتيب:
الإسترجاع الداخلي، 60، الإسترجاع
غيري القصة، 61، الإعلان، 81-82؛
والمدة: الوصف، 113، الإيقاع،
120؛ والتواتر: الحكاية الترددية،
132؛ والصيغة: التبعية، 201، 202،
205؛ والصوت: زمن السرد، 234،
235، الشخص، 256، 275
(هـ-75).

فرومتان، أرجين: «دومينيك»، 243.

فريدمان، ملفين، 220 (هـ-19).

فريدمان، نورمان، 183، 199-200.

ف -

فاكنر، ريشارت، 164، 173 (هـ-71)،
175 (هـ-94)؛ «پارسيغال»، 209،
263؛ «خاتم نيبلونك»، 160.
فان روسوم - كيون، فرانسواز، 222
(هـ-39).
فينوغون، روبر، 156-159، 160،
173 (هـ-73).

والثبیر، 208؛ والمقام السردی، 228؛
وزمن السرد، 235، 238؛ والمستویات
السردیة، 243؛ والإنصراف، 246،
247، 250؛ ووظائف السارد، 264-
265؛ قارته الضمینی، 268..

ت -

تادی، جان - ایف، 95 (هـ42)، 96
تادی، (هـ81)، 127 (هـ54)، 221 (هـ35)،
222 (هـ50)، 225 (هـ80)، 276
(هـ82).
تاسو، برناردو، 243.

ث -

توانتیس: «ضون کیخوطه»، 109، 242،
269، 277 (هـ107)؛ «قصص
نمذجیه»، 137.

ریکاردو، جان، 101.
رعون، میشل، 202، 216، 221
(هـ25)، 222 (هـ39)، 225
(هـ89).

ریفیر، جاک، 209، 236، 269.

ریشار، جان - پیر، 84.

رتشاردن، صمویل: «پامیلا أو الفضیلة
المکافأ علیها»، 232، 241.

ش -

شاتوبریان، فرانسوا رونی، الفیکونت ده:
«مذکرات ممأ وراء القبر»، 167.

شتانک، ریشارت، 222 (هـ39).

شتاتسل، ف. ک، 199، 200.

شپتسر، لیو، 212، 262.

شکلوفسکی، فیکتور، 167.

شترین، لورنس: «تویسترام شاندي»

ثبت الأعمال الأدبية والغنية والنقدية

أ -

مجرد من كل أصالة وقصير النظر بعض القصر. ويصير فوتر صديقه ويرقه ألبير خفية دون أن يعترض على أن يستمر في لقاء شارلوط التي صارت زوجته. هكذا يتسرب الحب، كالسم اللطيف، أكثر فأكثر دائما إلى روح العاشق عاثر الحظ الذي يَحْمَنُ أن شارلوط، هي أيضا، تميل إليه ببيروت هوى خفي. وفي إحدى المرات، كانت لديه الجرأة أن يفظيها بالقبَل. ثم سرعان ما ازداد بأسا: فقي مشهد وداع محزن، انفصل عن أصدقائه، متذرعا بالسفر في رحلة قصيرة؛ ولكنه في الواقع سيتحرق بمسئسات استعارها خادمه من ألبير واضطرت شارلوط إلى أن تسلمها له بنفسها وهي ترتعش.

وقد نالت هذه الرواية نجاحا فوريا وعظيما في أوروبا كلها إلى درجة أن ناهليون، مثلا، قد حمل معه طبعة منها في أثناء حملته على مصر. لقد أتت، في عصرها، بمستجدات مذهلة. فهي في المقام الأول مرآة للحياة والأخلاق البرجوازية. حقا لقد اطلع قراء ذلك العصر على روايات وتشارلسن وضُمَّلُط وروسو؛ ولكن البرجوازية الألمانية كانت مختلفة عن البرجوازيين الإنكليزيين والفرنسيين، وكانت أصغر منهما بمعنى من المعاني، لأنها كانت بعيدة عن السياسة: لقد كانت أيضا أكثر منهما بساطة وألفة. والحال أن رواية «فوتر» زاخرة بالواقعية الشعرية:

آيفنهور (IVANHOE) [271 (9هـ)]. - تر. عربية: عبد الله محمد العمراني، دار الثقافة، بيروت، 1963.

آلام المحترع (SOUFFRANCES DE L'IN- VENTEUR) [60-61، 71، 74، 127 (55هـ)] (- الأوهام المفقودة).

آلام الفتى فوتر (DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS) [241]. عمل أدبي لشولفكانك كوته* (1749-1832)؛ صدرت طبعته الأولى عام 1774، وتلتها عام 1782 طبعة منقحة نقلت إلينا العمل في شكله الحالي. ورواية «آلام فوتر» رواية ترسلية على طريقة رواية «هلويز الجديدة» (- «جوليا أوهلويز الجديدة») لروسو، ولكن رسائل البطل لا توجّه هنا أبدا إلا إلى مُراسيل واحد. وتختلف عنها كذلك بكون كوته قد كتبها دون أي اهتمام بلاغي أو فلسفي، في حين كان روسو مهووسا بذلك الاهتمام. ومدارها أبسط المدارات، وهو أن فوتر يصل إلى مدينة صغيرة، ويتعارف فيها مع شارلوط ويعلم متأخرا جدا أنه قد أحبها حبا جما، وأنها مخطوبة لألبير، الذي هو رجل مستقيم،

فمن طريقها، نلج حميمة العالم البرجوازي الألماني. ولا تصلح طبقتا المجتمع الأخرنان (وأعني طبقة النبلاء وطبقة الغوغاء) إلا لتأطير هذا الجو وإبرازه أحسن ما يكون الإبراز. ثم إنها رواية الحب بل رواية الرغبة في الحب؛ قلب البطل لا يعرف أي كايح يكبح جماحه، حتى أن كل شعور يتدل في نفسه يصير هوى مضنيا في الحال. وهذا العمل الأدبي لا يتضرر من ضحالة الموضوع ولا من الطهارة التي تُكتشف في روح الشخصيات الرئيسية الثلاث: فتحليل العواطف التي درسها كوته لا يعاني البتة من هذه الضحالة والطهارة، لأنه يكشف لنا، في هذا المونولوج الترسلي الطويل، عن خفايا القلب البشري وردود فعله التي لم يكن أحد قد درسها حتى ذلك الحين. وأخيراً، فإن قوترو يُجَلُّ الطبيعة؛ وشارلوط، التي لا تستطيع أن تتطلق وتسكن روحه المعذبة، تجعله أكثر إحساساً بشاعرية العالم المحيط به. وهذا العشق مختلف عن عشق شخصيات روسو وعن أفكاره في السلام والطيبة الطبيعية: ففي تأمل الطبيعة، تجد مشاعر قوترو أصدقاء مقلقة لا حد لها ولا حصر. هكذا صهر هذا العمل في البوتقة الكوتيسية (نسبة إلى كوته)، كل العناصر التي كان التيار الأدبي الألماني «*Sturm und Drang*» يستشعرها؛ لقد منح هذه العناصر الحياة وقوة شعريته، ونقلها من اللاواقع إلى الواقع النفسي، ودشن الرواية الحديثة ووضع أسس الرومنسية، معرباً المشاعر الباطنية. فنفس البطل تُفحص بتضلع يجعل كل شيء يتضافر في كشف

أدنى مظاهرها، حتى عن طريق الواقعة الخارجية أو زاوية النظر. والقسم الأول من الكتاب، الذي يبين الإجلال الذي يضره كوته الشاب للفن الوصفي الهوميري، هذا القسم غزلية حقيقية بوصفها للطبيعة في فصل الربيع ومشاهدتها ذات الطابع الأبوي. وفي القسم الثاني، يبدو تأثير أوسيان ظاهراً للعيان في كثير من المقاطع (كالمقطع الذي تنفجر فيه، في جو خريفي حزين، العاصفة الرهيبية التي تعلن الأماسة الختامية). ثم إن هذه الرواية كلها تخلف انطبعا بأنها قد عيشت، لأن الشخصيات الرئيسية قد استمدت من الواقع. فليست لوطه غير شارلوط بوف التي كلف بها كوته في ربيع عام 1772 وصيفه، اللذين قضاها في فُتسلاخ؛ وليس ألبير سوى ي. ك. كريستيان كشتنغ، خطيبها؛ وقد تزوجا عام 1773. وتشكل رسائل كوته إلى لوطه وكشتنغ، ويوميات كشتنغ، والإعترافات الترسلية الطويلة التي وجهها إلى أصدقاء آخرين، تشكل، للدراسة ما قد يمكن تسميته عنصر «الشعر والحقيقة» في رواية «قوترو»، مجموعة من الوثائق موحية جداً وربما فريدة في التاريخ الأدبي. لقد صور كوته، في هذه الرواية، مغامرته الغرامية التي تكاد لا تستر، منذ اللحظة الفاتنة التي تولدت شرارتها حتى اللحظة المساوية للانفصال المحتوم والمؤلم. ثم عندما كان بعيداً عن فُتسلاخ، وقد انشغل بتحرير عمله، كان كشتنغ مرة أخرى هو الذي بعث له بقرض عن انتحار الدبلوماسي الشاب جيروزاليم (بتاريخ 30 أكتوبر 1772)، الذي أوحى للشاعر النهاية

أبيل ماكوتش، على التخلص من قيوده، في وسط عائلي أعلى من وسطه هو.

يتردد فيليب بيريب المشهور باسم بيب على سبيل التصغير، وهو ابن القرية الذي ربه أخته الشرسة، زوجة الحداد بيب (ذجو) كارجري اللطيف المرح، يتردد على بيت الأنسة هافيشام، نصف الحمقاء، التي هجرها زوجها في ليلة عرسها بالذات. ولكي تنتقم الأنسة هافيشام من الرجال، فإنها تعلم الفتاة إستيلاً أن تسخر جمالها وسيلة لتعذيب الجنس الذي تكرهه. يُعزّم بيب بإستيلاً ويطمع في أن يكون من النبلاء، لأن محسناً غامضاً يقمّ المال اللام لتربيته، وسيملك في يوم من الأيام ثروة هائلة. يذهب إلى لندن، محتقراً الوسط المتواضع الذي عاش فيه حتى ذلك الحين. وعندها يتعرف على المحسن المجهول الذي لم يكن سوى المحكوم بالأشغال الشاقة الهارب من السجن، وإذا الآمال العريضة تتلاشى. وتزوج إستيلاً عدو، بنتلي ذرومل، الذي يسيء معاملتها. وأما بيب، الذي علمته الشدة، فقد انتبه إلى كرامة هذه الحياة المتواضعة التي احتقرها ويعود إلى حدّاده. ويلتحق في نهاية المطاف بإستيلاً، التي مسحها التجربة دروساً باثمة. ولن تكون للرواية نهاية مفرحة: فقد كان على إستيلاً، بنت ماكوتش المفترضة، أن تسبب الخراب لبيب، لكن ديكنز عمل بنصيحة إدورد بلور - ليتون (1803-1837) فعُدل نهايتها. إن الحوادث الميلودرامية حدّاً وافية؛ لكن الرواية لم تكن تستطيع أن تبدأ بطريقة أكثر توفيقاً وأكثر إيجاء إلا بالمشهد المريع

المساوية في الرواية. وتبدو تفاصيل أخرى في حياة المؤلف الخاصة ذات صدى في رواية «فرتور»، كصداقته مع ماكسيميليان لاروش برينطانو. وكان كوته نفسه قد بعث نسخة من روايته إلى لوطه، فأكد في رسالة - بلغة يستشف منها هواه القديم - أنها تتصل بالدواعي العاطفية التي كانت قد دفعته إلى الكتابة. وهكذا تلقت «حسامية» القرن 18 الشهيرة من يدي كوته أوضح تجسيد لها، بهذا العمل الأدبي الذي كان يمكنها أن تعرف فيه نفسها في الحال. وقد تعدى تأثير رواية «فرتور» عالم الغنائية الخالصة: فهو لم يخلق لغة شعرية جديدة فحسب، بل ألهم الدرجة ونفذ إلى واقع الحياة نفسه. لقد عايش المؤلف انتحار العديد من الفتيان (الذين شجعهم قراءة كتابه نوعاً ما على وضع حدّ لتعاستهم الغرامية)، مما حدا به إلى أن يسدي نصيحة على لسان فرتور، في شعر كبه عام 1775 (عن «آلام الفتى فرتور»)، وهذه النصيحة هي: «كن رجلاً، ولا تحذ حنوي». - تر. عربية: أحمد حسن الزيات، دار الكاتب العربي، د.ت.

الآمال العريضة (GREAT EXPECTATIONS) [199]. رواية للكاتب الإنكليزي تشارلز ديكنز* (1812 - 1870)، صدرت على دفعات في جريدة «على مدار السنة» (All The Year Round) في 1860/1861، ونُشرت في مجلد عام 1861. وهي قصة فيليب، أحد أطفال الشعب، يُرى بفضل ظرف استثنائي (فقد ساعد، وهو صغير، محكوماً بالأشغال الشاقة هارباً، هو

قمة الأب لاشيز: «جاء دورنا الآن»، ثم يذهب لتناول العشاء عند عشيقته. وتتجذّر الرواية في مأوى عائلي برجوازي في الحي اللاتيني: مأوى فوكير للعجزة، الذي لا ينسأه كل أولئك الذين دخلوا إليه على أثر الروائي، وتنسّموا روائحه، وجلسوا إلى مائدة ضيافته. هناك، يلتقي أكثر أنماط البشر إدهاشاً: راستينيّك الشاب، النازح من بيريكور مسقط رأسه والآتي لغزو باريس؛ الأب كوريو، العجوز الذي يتجرّد رويداً رويداً من أملاكه ليفيد بها أبنائه، أناستازيا ده ريسطو ودلفين ده نوسينكن؛ فوطران، وهو شخصية غامضة أخضعت راستينيّك لسلطتها وأفادته بالتجربة الرهيبة التي اكتسبها عن الناس. ويصير راستينيّك عشيق دلفين، فيرى الأب كوريو ينهار تمام الانهيار بسبب الحب الأبوي ويموت وحيداً، وقد هجرته ابتناه. ويكشف فوطران ويُقبض عليه بصفته محكوماً عليه سابقاً بالأشغال الشاقة هرب من السجن. وقيل أن يُقبض عليه، يظهر كراهيته للمجتمع، وتساهم مأساة أخرى، تجري وقائعها خارج مأوى فوكير، تساهم هي أيضاً، في تنوير راستينيّك: إنها قصة السيدة ده بوضيآن، التي يهجرها عشيقها فتهاجر بعد أن تقيم حفلة راقصة تأتي باريس كلها لتشاهد مأساتها. - تر. عربية: نخبة من الأستاذة، دار القلم، بيروت، د.ت.

ابن العمّ يون (LE COUSIN PONS) [202]. رواية لأونوريه ده بلزاك (1799-1850)، نُشرت عام 1847. وهي قبل كل شيء تصوير لهُوس معيّن،

لظهور المحكوم بالأشغال الشاقة الهارب في المقبرة المهجورة، التي يبكي فيها يبب اليتيم ويحلم. وتنم رواية «الآمال العريضة» عن الحيوية نفسها، والتلقائية نفسها التي تنم عنها الرواية السيرية الذاتية التي كتبت قبل ذلك بحوالي عشر سنوات، وأعني رواية «ديفيد كورفيلد». إن ديكنز يدرس في روايته هذه نمو شخصية وحيدة دراسة معمقة. وأسلوبه خال هنا من إهماله المعتاد؛ فهو على العكس من ذلك ينم في المقاطع السردية والوصفية كما في الحوارات، عن مهارة لافتة للنظر.

الأب كوريو (LE PÈRE GORIOT) [113، 228، 234]. رواية لأونوريه ده بلزاك (1799-1850)، من العسير تحديد مدارها بدقة. «إنسان طيب - يقيم في مأوى عجزة برجوازي وله إيراد بقيمة 600 فرنك - يجرد من ثروته من أجل فتاتيه اللتين تملكان معاً إيراداً يقدر بحوالي 50.000 فرنك ويموت ميتة كلب»: تلك هي المعلومات التي يمكن قراءتها في مذكرة بلزاك، والتي تتضمن بذرة رواية «الأب كوريو». لكن المأساة تُعدّل كلما ازدادت تفلّوراً، إلى حدّ أنه يتفق القراء اليوم في عدم تعرفهم، في احتضار الأب كوريو، مدار العمل الأدبي الجوهري. فما هو إذن هذا المدار؟ إنه «التربية العاطفية» لشاب ريفي في باريس. إنه أطلاع أوجين ده راستينيّك على المدينة والحياة والمجتمع والناس. وفي نهاية الرواية، تنتهي هذه التربية، وقد صار رجلاً أنضجته تجربة مبكرة، رجل يهتف متأملاً المدينة من

جعلها، علي الإجمال، تكتسب سلطة تتجاوز كثيراً وضعها الدنيء، حتى أننا لم نعد نبتنّ سوى عوامل القلدر. وهذه الإضاءة الغدّة تضفي على الحكاية طابعاً لا يُنسى.

أدولف (ADOLPHE) [199].

أوبرمان (OBERMANN) [232، 241].
رواية لآتيان بيثير ده سينانكور* (1770-1846). لم يفتن لها أحدٌ عند صُورها (1804)، ولم تجد جمهورها إلا مع العصر الرومنسي، خصوصاً بعد التقريظ الذي قرظها به سانت - بؤف عند موت مؤلفها. إن هذا العمل الأدبي الغارق في ذلك الجو الكئيب والفيض العاطفي الذي يصدر جزئياً عن تأثير روسو، إن هذا العمل الأدبي ذو لهجة تقرّبه من كتاب «عطا الله» وكتاب «رونيه» لشتاتويريان. وهو يتتمي، بمادته بالذات، الناشئة من أوصاف للطبيعة وأحلام حنينية وحزينة أمام الواقع، يتتمي إلى اليوميات الشخصية أكثر منه إلى الرواية، مهما كانت حيكته ضعيفة، تلك الحكمة المؤلفة من اعترافات وتحسرات ترتبط بحالات البطل النفسية أكثر مما ترتبط بأحداث معينة. وتلدور الرواية حول شاب لا يعرف من يكون، ولا ما يحب، ويتأوه بلا سبب، ويرغب دون موضوع ولا يرى شيئاً غير أنه ليس في محله، وأنه يتسكع، إجمالاً، في الفراغ وفي فوضى من الملل، لا تنتهي. ويؤكد المؤلف نفسه أن ماهية عمله الأدبي تكمن برمتها في لوحات الطبيعة تلك المطبوعة بطابع الحزن، في مناجاة الشاب العاطفية

تصوير بريء جدا في حدّ ذاته، ولكن المؤلف يصيّر بلا سنيد تقريبا، بكل السواد الذي يوطره به : إستمعوا إلى عالم يجد فيه المرء كل أنواع الغدر التي تلبو النفس البشرية مهيةً لها. فسيون رجل مقدم ينفق إيراداته الهزيلة في جمع اللوحات وكل أصناف الأشياء الفنية. أما أقرباؤه الأثرياء، والذين يعتبرونه طفيلياً، فيحتقرونه أشد الاحتقار. وذلك إلى أن يعلم كل الناس يوماً أن مجموعته المضحكة تقدّر بمليون فرنك. وحينها تلعب، حول الرجل المسكين، الذي سقط مريضاً، أشأم ملهاة يمكن تخيلها. ذلك بأن بون تحاصره أسرته من جهة، ويدافع عنه بضراوة من جهة أخرى حفنة من ذوي العاهات الذين يبعثون على التقزز كغيرهم، والذين ينوون منع الكنز من الخروج من المنزل ؛ وهؤلاء هم المرأة البوّابة التي تغذي بون بحسرات مُقزّزة، ومحبّه، وبائع خردوات، ويهودي عجوز، وأخيراً رجل قانون عديم الاستقامة. وبما أن المحتضر لا يملك رداً لدساتسهم، فإنه يسلم ثروته لصديق له، وهو موسيقار قديم اسمه شموكه. وهو جهد لا طائل تحته، لأن هذا الأخير، الذي لا قيل له بتجارة السقط، يجرده كل هؤلاء الناس وهو مستسلم لهم سداجة. وعندما يفتح له بون عينيه، يكون قد فات الأوان. ويسلم الروح وهو يشهد ذهاب ثرواته، بينما يتلقى شموكه الصدقة على شكل إيراد ضئيل مدى الحياة. تلك هي الصورة الأخلاقية التي تتضمنها هذه الرواية. وهي صورة لم يلفها أي بصيص أمل، والحق يقال. ولكن بلزك مستبصر عظيم، ولذلك أبرز شخصياته إبرازاً

كراندي، و أعني أوجيني الصغيرة، وهي فتاة ذات جمال رائع وروح نبيلة رقيقة، تتصارع حولها مطامع ودسائس العائلتين البرجوازيتين الكبيرتين في المدينة، وهما آل كريشو وآل دي كراسان، اللتان تأملان أن تتحدا عن طريق الزواج بالورثة واسعة الثراء. وفي مساء عيد ميلاد أوجيني بالذات، وهي مناسبة عيد صغير في بيت آل كراندي، يصل على حين غرة شارل كراندي، وهو شاب پاريزي تربي في البذخ والرفاهة، وهو ابن أخ لسكراندي العجوز، انتحر على أثر إفلاس يقدر بأربعة ملايين. ويعلم البخيل العجوز بموت أخيه من رسالة تتوسل إليه أن يُعنى بالتصفية وأن يزود ابنه بوسائل المغامرة في بلاد الهند. وخلال الأيام القليلة التي يمضيها هذا الشاب سيء الحظ في البيت، تطلع أوجيني على حب عميق منها لابن عمها، وهو حب حقيقي عظيم، يلدو شارل، المتأثر، يشاظرها إياه. ثم يسافر الشاب، بعد أن أقسم على أن يظل وفيها لها إلى الأبد.

وهذا القسم الأول هو الأفضل : فالشخصيات لها رونق لا يُضاهى، وتتداخل الوقائع وتتطور بطريقة كلاسية، ويُدرك حب أوجيني أخيراً بدقة ربما لم يبلغها بلزك من قبل ولا من بعد أبداً. وليست البقية إلا الحاتمة، قصة أوجيني، المتوقفة كلياً على هذه الحادثة الأولى الحاسمة التي تتعارض معها صورة البخيل الكلاسية، شخصية الأب، التي تكسني بالتدرج أهمية رهيبية. فعندما يُخبرُ الشيخ بأن ابنته قد عهدت لابن عمها، عند سفره، في الكنز الصغير ك

تلك وتصريحاته تلك بالحب لأمثاله، التي يصرح بها في الوقت الذي يهرب ليحلم بإنسانية أفضل. إن حياة التشرد المتعزلة التي عاشها سينانكور طويلاً في سويسرا، وخصوصاً في فريبورك ليعود إلى فرنسا في عهد حكومة المديرين، إن هذه الحياة توصلت تلك الاعترافات، التي تنتمي إلى كتابه «هواجس عن طبيعة الإنسان البدائية» أكثر مما تتلاءم مع المتطلبات البانية للرواية. وبصفته تلميذاً لروسو وبرناردان ده سان - بيير، فإنه يروق له أن ييوح بالرغبة في الهدوء والفناء، تلك الرغبة التي يثيرها في نفسه منظر الرعاة في غزلات في جبال الألب والمناظر الطبيعية الشاسعة التي يمكن الروح أمامها أن تركز لأحلامها. إن المجتمع، المهيب كشر وإفكار لهذا الشعور بالإلهي الذي يحمله كل واحد في أعماق قلبه، لا بد له، في المستقبل، من أن يتطهر ويميل إلى سعادة أسمى. وهذه الطريقة فقط سيكون الناس أفضل حقاً.

أوجيني كراندي (EUGENIE GRANDET) [132، 137، 234]. رواية لأونوريه ده بلزك* (1799-1850)، نشرت. حوالي سنة 1833. وهي أولى كتبه الضخمة، ويقول البعض إنها رائعتته. في مدينة سومور، جمع الأب كوريو المدهش، وهو صانع براميل سابق، جمع بفضل سلسلة من المضاربات الموفقة ثروة وسّعها ببخل بطولي شرس. ويُنتقل القاريء إلى وسط العائلة، التي تضم الخادمة المخلصة فانون؛ وزوجة كراندي، وهي امرأة لا إرادة لها؛ وبنات

الشخصية التي رسمها هذا المبدع العمقري. ويبدو الأسلوب هنا متحركاً، نفاذاً وأقل دقة وثقلاً منه في أعمال أدبية أخرى لهذا الروائي نفسه : فليست هناك استطرادات أخلاقية طويلة، تلك الاستطرادات التي إذا أضفت على بعض أعماله الأدبية أهمية حقيقية، وإنما غالباً ما تعكر صفاء أسلوبه. - تر. عربية : سلسلة روايات عالمية، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر.

أوديبوس الملك (Οιδίπους τυραννος)
[254]. - تر. عربية : أمين سلامة، دار
الفكر العربي، القاهرة. د.ت.

الأوديسة (Οδυσσεια) وتعريف
الحكاية، 37-38؛ السعة والمدى، 59؛
الإسترجاع الخارجى، 60؛ مستوى الحكاية،
60؛ الإسترجاع الجزئى والكامل، 70-71؛
الموصل السردى، 72؛ الإستباق، 76؛
الإشارة إليها، 41، 59، 180، 229،
230، 243، 244، 258. - تر. عربية:
أمين سلامة، دار الفكر العربي. القاهرة،
ط.2، 1977-1978.

الأوهام المفقودة (LES ILLUSIONS
PERDUES) [246]. عنوان عامٌ لإحدى
أهم روايات أونوريه ده بلراك (1799-
1850) التي تنتمي إلى «مشاهد الحياة
الريفية» (← «الملهاة البشرية»). نقد
أشتعل عليها بلراك رماً طويلاً، بدءاً من
1835 حتى 1843. ويحتوي هذا العمل
الأدبى ثلاث حكايات متتالية هي :

الذي كان قد أعطاه إياها، يحكم عليها
بالسجن في غرفها ولا يصلحها إلا عندما
يחס بأن أجل زوجته قريب. عندها تدفعه
الرحمة وأيضاً دافع المصلحة، لأنه يخشى أن
تطالب أوجيني بنصيبها من الإرث الذي
سيعود لها من أمها. ومع ذلك لا يتحدثها عن
شؤونها؛ وأما أوجيني، فإنها هي أيضاً تظل
وفية لحلمها. ولا يلبث الأب كتراندي، الذي
يف على الثمانين من عمره، أن يجعل ثروته
الهائلة بين يدي ابنته بالتدريج؛ والآن يمكنه
أن يموت (هنا تقع أشهر أحداث الرواية؛
وهي قطعة رائعة حقاً تتحدث عن موت هذا
الشيخ الذي يقرر أخيراً، وهو على حافة
القبر، أن يعهد بالذهب الذي بموزته إلى
ابنته، دون أن ينسى أن يقول لها :
«ستعطيني كشف حساب كل شيء في
الآخرة»). لكن ابن عمها يعود فجأة، وقد
أثرى من جديد، بعد حياة مغامرة قاسية
كادت تجعله شبيها بعمه، فهو لم يعد يفكر
بالفتاة الريفية الصغيرة التي مجهل ثروتها
الهائلة ويستسلم لزواج مصلحة متواضع. أما
أوجيني، التي ما زالت تحم، فنستسد ديون
والد شارل، التي يرفض هذا الاعتراف بها، ثم
ستزوج أحد طالبي يدها المسنين في مدينة
سومير، وذلك شريطة أن يكون «زواجا
شكلياً». وما أنها تصبح أرملة في سنها
السادس والثلاثين، فإنها تنهي حياتها في
الوحدة، وتكرس ثروتها الهائلة لأعمال خيرية.
وبالرغم من أن هذا القسم ضعيف
ومتسرع، فإن هذا العمل الأدبى يزخر بقوة
فنية لا تصاهى : فحسب أوجيني
وشخصية أبيها تُعتبران بحق من أنجح الصور

«الشاعران» (1837)، «رجل ريفي عظيم في باريس» (1839)، «إيف ودافيد» (1843). وقد أهدى مجموع هذا العمل الأدبي إلى فكتور هيكو، الذي يصرح له بلزك قائلاً: «أود أن يساعد اسمك الظافر [م.ع. - هنا جناس بين Victor، اسم الشاعر الفرنسي الشهير وvictorieux، التي تعني ظافر أو منتصر] على ظفر هذا العمل الأدبي الذي أهديك إياه، والذي ربما اعتبره بعضهم عملاً جريئاً مثلما هو قصة مليحة بالحقيقة». وهو عمل جريء فعلاً؛ لأن بلزك كان يهجو فيه الصحافة هجاء مقدعاً.

وتجري أحداث الحكاية الأولى في أنكوليم في عهد الإصلاح. فدافيد صيشار، الذي هو ابن نيكولا - وهو طابع وشخصية غريبة - ذكي وأمّي وسكّير، تلميذ لسديرو. ويتمتع بعقيدة العلماء وروحهم. وصديقه مثقف شاب، وسيم جداً ومغامر جداً هو: لوسيان شارنون. ويعزي كل منهما الآخر على يؤمه، وهما يلمان، كل على طريقته، بمستقبل باهر. ويترك والد دافيد مطبعتة لابنه، ولكن في أوضاع مالية مزرية إلى درجة أن الخراب كان يحدق بالابن. ويواجه دافيد بشجاعة الوضع الميؤوس منه تقريباً الذي يوجد فيه؛ وكان له في المرأة الشابة التي تزوج بها لتوه، وأسمها إيف شاردون. وهي أخت لوسيان، كان له فيها سند قويّ فطن متفهم. ويبحث دافيد صيشار، بحماس، عن طريقة جديدة لصنع الورق، طريقة يمكن أن تنور الصناعة. أما لوسيان، فيلتقي بامرأة شابة، هي أنيس ده

بارجتون، تُشجع مواهبه الروائية والشعرية. وتفتح له صالونها الأدبي، وسرعان ما تغرم به. ويتشبه الشاب الطموح بهذا الحب. وبعد ذلك بزمان قصير، تنجح أنيس ده بارجتون في التحرر من وصاية زوجها العجوز وتهرب مع لوسيان. وها هما في باريس معاً، وكلاهما عزم على النجاح في مهنة وأداء دور مهم في المجتمع.

وتقوم تجارب لوسيان الأولى في العاصمة مداراً لحكاية «رجل ريفي عظيم في باريس». فبينما تفصل السيدة ده بارجتون بسرعة عن الشاب، وهي تتدرب على الحياة الاجتماعية، يعيش هذا الشاب، الذي لا موارد له، من الإعانات المالية التي يجربها له صهره دافيد، ويسعى عبثاً في البحث عن منشور له إحدى رواياته. ويشجعه الفيلسوف المتكشف الشاب، دانييل دارتيز، بنصائحه. وسيتردد لوسيان على المذهبيين الليبراليين الأقحاح المتحمسين الذين ينحلّقون حول هذا المعلم الشاب. ولكن سرعان ما يمل هذه الحياة التي لا تحقق له الإشباع المادي الذي هو في أمس الحاجة إليه. وتدخله صداقة إتيان لوسطو إلى الأوساط الصحافية، حيث تضمن له صفاته الألامعة النجاح الأخير. وفي أثناء ذلك، يبدل لوسيان بأسمه اسماً أكثر لمعاناً هو لوسيان ريميري، ويحب كورالي، وهي فتاة شابة فاتنة تبادل له الحب. وتدفعه أرباح سهلة إلى أن يعيش عيشة بادخة دون الاهتمام بالمستقبل. ثم تستدرجه الحاجة إلى المال والطموح، إلى التخلّي عن الأدب لأجل السياسة. ويتحوّل من رجل ليبرالي إلى رجل ملكي. ويهاجمه أصدقاؤه القدامى،

صيشار من عقد اتفاق مع دائيه ومع الأخرين كواتي، الذين سيستغلون اختراعه الشهير. وهكذا توصل العالم الساذج إلى أن يعيش في يسر وهدوء.

ولعل هذه الرواية من أفضل الروايات التي كتبها بلزالك. ويُعثر فيها على عدد كبير جداً من شخصيات مطوّلة «الملهاة البشرية». ويتبدى انعقاد علاقات جديدة فيما بينها. ويقود بلزالك بمهارة مذهلة سأل هذا العالم ويحل المغامرات المتعددة لكل منها، دون أن ينسى نسج عمله الأدبي وحبكه الرئيسية؛ إنه يراكم الانقلابات والحوادث المفاجئة من غير أن يضجر قارئه. وبالرغم من طول الرواية (وهي من أضخم روايات المؤلف)، فإن الاهتمام لا يضعف أبداً، ويدعمه نائماً تنوع الشخصيات والأوضاع، ولسان واقعية قوية، دقيقة كوثيقة، تساهم في منحها مظهر الحياة المعقد والعضوي. وهذا العمل الأدبي غني من حيث الحكيم المقتضية والمفارقات اللامعة، ولكنه عني أيضاً بالتأملات العميقة في الجتمع وحفاياه، والتي يرس فيها بلزالك. وهو يعرف كيف يكون بسيطاً ومزتراً عندما يحكي لنا غراميات دافيد وإيقف، بالرغم من الصعوبات التي يجتازها ويتقاسمها. وشخصية الأب العجوز، نيكولا صيشار، من مخلوقات عمله الأدبي الأكثر إثارة وصدقاً. وأخيراً، إن تصوّر الانحطاطات المتتابعة للوسيان ده ريميري الألعي الجذاب، الذي مرّنه ضعفه وابتذاله، حو من التوفيق بحيث تعيش هذه الشخصية حياة مستقلة، وتعلن نهاية الرواية رواية أخرى، نثر

ولا يسانده أصدقاؤه الجدد، فيتعرض لسلسلة من النكبات. وينهار تماماً، ويتلقى لطمة أخرى من يد القدر، هي موت كورالي. ويمرض ويهنُ عزمه، ولا يبقى في كنانته إلا سهم واحد، هو العودة إلى أنكوليم طلباً للمساعدة من صهره المخلص الوفي. ولكنه يجد هناك دافيد صيشار في وضع ميؤوس منه.

وهنا تبدأ الحكاية الثالثة: «إيقف ودافيد». فالطابع متأكد الآن من نجاح اختراعه؛ ولكن منافسيه، وهما الأخوان كواتي، يذلان كل ما في وسعهما ليحوّلا لصالحهما كل الأعمال التي أنجزها بنفسه في مطبعته. ويثقل كاهله بالديون، فيقدم للعدالة ويترجُ به في السجن بسبب تهوّر خطير ارتكبه لوسيان. ولا يتحمل لوسيان هذه المصيبة الأخيرة فيقرر الانتحار. وفي طريقه إلى الغرق، يلتقي بقسيس غريب هو كارلوس هرويرا، الذي يقول إنه كاهن قانوني إسباني كلفته حكومته بمهمة سرية في فرنسا. وهذا الشخص الغريب ليس إلا مجرماً هرب من سحن الأشغال الشاقة، هو قوطران. ويتبنى لوسيان ويعيد إليه حب الحياة، واعدأ إياه بأن ينصره على هذا العالم الذي دمّره ونبده. وفي مقابل نصائحه، التي هي كلبية جداً، وقدر مالي معين، منحه عهداً بالتحالف معه؛ ولكن لا بد من أن يعده لوسيان بخضوع كامل، وألا يعود غير أداة بين يديه. وفي الحال، يبعث ريميري إلى صهره بالمبلغ المالي الضروري لإطلاق سراحه، ويعود إلى باريس، صحة شريكه الشيطاني. وفي هذه الأثناء، تمكن دافيد

فيها أيضاً على شخصية فوطران المخزنة، ألا وهي رواية «أبهة المومسات زبوسهن».

أحاديث رسام (PROPOS DE PEINTRE) [226 (هـ-113)].

الأحمر والأسود (LE ROUGE ET LE NOIR) [83، 220 (هـ-13)، 256، 272 (هـ-21)]. رواية لمستندال* (هنوي بيل، 1783-1842)، نُشرت في نونبر 1830. ولعل المؤلف تصور فكرة هذه الرواية عام 1828، وذلك حسب إشارات مستندال نفسه، - ولو أنه يزعم في إشعار رواية «الأحمر والأسود» أنه كتب روايته عام 1827. أما الحكمة بمعناها الحصري، فقد آستمدّها من الواقع. فقد كان مستندال قارئاً متحمساً لـ«مجريدة الحكماء»؛ ووجد في أعدادها من 28 إلى 31 دجنبر 1827 عرض دعوى كانت في طور المحاكمة، في محكمة الجنايات في ليزير، أي في بلده الأصلي. وإليكّم الحدث الذي سبب هذه الدعوى: ينال أنطوان بيروتيه، وهو ابن صابغين تقليديين متواضعين، ينال منذ وقت مبكر حظوة خوريّه لذكائه الحاد. فيدخله إلى المدرسة الإكليريكية، التي سرعان ما يغادرها لأسباب صحية. وعندها يصير مؤدّباً لأبناء شخص اسمه السيد ميشو وبعد قليل عشيق ربّة البيت. ثم يدخل إلى مدرسة إكليريكية أخرى، هي مدرسة كرونويل الإكليريكية الكبرى هذه المرة، ولا يبقى فيها أكثر من بقائه في الأولى. وحينها يجد بيروتيه من جديد منصب مؤدّب عند السيد ده كوردون.

ولكن سرعان ما يُكتشف أن له علاقة غرامية بأبنة أهل البيت. ويطرده، ولا يعرف لنفسه مصيراً، ويثور لكونه لم يستطع أن يكون حتى الآن غير خادم منزلي، فيصمم على الانتقام. فيطلق على السيدة ميشو رصاصة من مسدّس في كنيسة قريته الأصلية، بينما كان الخوري الذي أحسن إليه سابقاً يحتفل بالقدّاس. ويمثل أمام محكمة الجنايات في دجنبر، ويحكم عليه بالإعدام وينفذ فيه هذا الحكم فعلاً بتاريخ 23 فبراير 1828. وكان يبلغ من العمر 25 سنة. تلك كانت القصة التي سكنت مستندال والتي لن يكاد يعدّها وهو يكتب روايته. ومن ثم تبدو رواية «جوليان» - وهذا هو الاسم الذي أطلقه عليها آنذاك - تبدو وكأنها بُدّئت عام 1828 - 1829. وترك مستندال المخطوطة تستريح، كعادته، لكي يكتب «نزهات في روما». وقد أمكنه أن يستأنف ملف «جوليان» في يناير 1830؛ ولكنه كان عليه أن يشتغل سريعاً جداً ما دام قد أبرم عقداً مع الناشر لوفاثاسور منذ أبريل 1830. وبدأ السحب منذ شهر ماي، ومع ذلك لم ينته إلا في شهر نونبر. ومرة أخرى لم يكن مستندال بنفسه هو الذي أعاد قراءة التجارب المطبعية الأخيرة: فقد عُيّن قنصلاً على أثر ثورة يوليو، في ترويسست، فكان يستعدّ للسفر ولم يبال البتة بما قد يحدث لكتابه.

وكان العنوان الذي قرّر عليه قراره في النهاية هو «الأحمر والأسود». وقد كتب النقاد كثيراً وبراعة شديدة عن دلالة هاتين الكلمتين. ولعله يجب أن نتبيّن فيهما رمز

الطريقين اللتين كان يمكن أن تفتحا أمام مزاج كزاج جوليان صوريل : الجيش، الذي أستطاع أن يحقق فيه آماله، والذي أغلق في وجهه منذ سقوط الإمبراطور؛ والإكليروس، الذي كان عليه أن يخضع له، لو شاء أن يؤدي في مجتمع عهد الإصلاح، دوراً منعه منه تواضع أصله في كل موقع آخر. ويعتمد هذا التأويل جزئياً على أن مستدال كان قد فكر لرواية «لوسيان لوين»* أيضاً في ألوان يرمز بها إلى مختلف مهام بطله (اللون القطيقي واللون الأسود) أو إلى تعارض الأفكار السياسية لشخصياته الرئيسية (الأحمر والأبيض). ولكن السيد سير مارتينو يبنه على أمر مهم، وهو أن الأحمر والأسود قد يكون تلميحاً إلى الثوليت؛ فلعبة القمار هذه هي التي يرجع إليها عنوانا كتابين إنكليزيين معاصرين استطاع مستدال أن يعرفهما فعلاً. وتضم رواية «الأحمر والأسود» إخبارية 1830»، تضم في مقبستها ما يلي : «الحقيقة، الحقيقة المرة. ضابطون». وعلى الفور، يضع مستدال، في بضعة ملامح محدّدة، الديكور، الجغرافي أولاً (إنها مدينة فيرير سور له دوپ)، ولكنه ديكور مجتمعي وسياسي على الخصوص. ومع الصورة الشخصية لصوريل المعجوز، النشار، والسيد ده رينال، العمدة، والخورى شيلان، الرجل التزيه والشريف الذي تمدهه الـ«أبرشية»، واستحضر المنافسات الريفية، يحدد لنا مستدال الجو الذي تكون فيه بطله. فـجوليان، ثالث أبناء صوريل المعجوز، ليس كأخويه خطاباً جبّاراً : فبما أن جوليان

لا يصلح جسمانياً للأعمال الشاقة، فإنه قد ملك كل وسائل التعلّم : فقد استفسر الشيوخ، وأعطاه الجميع دروساً؛ وعلى الخصوص قرأ وكان كتابه النموذجي هو «مذكرات القديسة هيلانة». والحال أن السيد ده رينال، يقرّر، بدافع الفخفة، أن يتخذ صوريل الشاب، الذي خرج من المدرسة الإكليريكية، مؤدّباً لأطفاله. أما الفتى، الذي كانت طفولته متممة بلقائه مع الجنود السانطوليونسية وإعجابه بسالإمبراطور. - الأمر الذي كان قد سؤل له أن ينخرط في الجيش. - ثم خضع للرهينة، بعد أن رأى السلطة تؤول إلى الكهنة، أما هذا الفتى فيتبين في وضعه الجديد مناسبة للتردد على العالم الجميل وشق طريقه فيه. ومن يدري؟ وقد جعل خجله الشديد وحدائه سنّه، جعلاً السيدة ده رينال، ذات الحس البالغ والعواطف الجياشة، جعلها تعامله على الفور بتسامح كبير. أما جوليان الذي لم يعرف امرأة قط، وخصوصاً لم يدن قط من امرأة من هذه المرتبة المجتمعية، فقد أنهر وفتن بها. ومع ذلك، فإنها عندما أرادت أن تسلمه هدية برّعونية، أظهر كبرياء نفوراً أدهش السيدة ده رينال إدهاشاً لذيلاً. وتغرم بجوليان دون أن تحس بذلك ولا أن تعلمه هي نفسها؛ ويكشف لها حادث صغير مشاعر الفتى؛ وهذا الحادث هو أن هذا الأخير يرفض بعنف تقرب إليزا وصيفة السيدة ده رينال، التي تريد أن تزوج منه؛ ثم يشعل سوء فهم نار الغيرة في قلب المرأة الشابة. وتثور نائزته بسبب كلام جارح من السيد

ده رينال؛ وبسبب موقف زوجته الذي يسيء جوليان تأويله : يُراد راتبه، ولكنه يرفض اقتراح أحد أصدقائه بالاشتراك معه في تجارة. فهو لا يريد موارد ضئيلة، إنه يبلغ من العمر تسع عشرة سنة ؛ وفي هذا السن، كان بوناپرت قد بدأ حياته العملية، ولابد له من أن يتدارك تأخره. وصار جوليان رجلاً مواكباً لنوع العصر، في فيرير ؛ ولكن علاقته بالسيدة ده رينال لم تفت المدينة الصغيرة أليقظى على الدوام فيتلقى السيد ده رينال رسالة مجهولة تحكي له عن حظه العاثر. ومع أن رينال لا يصدق هذه الشائعات، فإنه يعتقد أنه سيكون من المناسب الانفصال عن جوليان : فزوجته نفسها تقنعه بضرورة ذلك، لأنها بدأت تشعر بالخوف، وترى نفسها هالكة، ويبحث الحورِيُّ شيلان بجوليان إلى المدرسة الإكليريكية الكبرى في بيزانسون. ولكن قبل أن يسافر، يزور المرأة الشابة خفية. وتكون هذه المرأة من التأثير ومن الحزن بحيث تبدو له فاترة ويظن أنها لم تعد تحبه. وفي بيزانسون يغمى على جوليان، وقد أفرغه استقبال مدير المدرسة الإكليريكية، الأب بيار. وريداً رويداً، يتعود بحذرٍ ومراوغة حياته الجديدة المشحونة بالإهانات. ويجد نفسه مورطاً برغم أنفه، في دسائس ستندرج الأب بيار إلى إساءة خدمات جلي إلى سيد إقطاعي حر كبير، هو المركز ده لاملول، الذي يقيم في پاريز. ويستدعي المركز إليها الأب ويتخذ جوليان كاتبه الخاص بتوصية من هذا الأب. ويقوم جوليان بزيارة وداع جذبية للسيدة ده

رينال ؛ وبعد أن تصدّ الفتى في بادئ الأمر، تستسلم له وتجنّبه يوماً كاملاً في غرفها. ويكاد هذا الطيش يتهي نهاية سيئة لولا أن أفلت جوليان بأعجوبة من الطلقات النارية. وفي پاريز، يفلح في التحكم في أعصابه ؛ فمع أنه حساس جداً على الدوام، فإنه يتمكن من جعل الناس يعتبرونه بارد الطبع. وتجلب له روحه وذكاؤه وثقافته وطبعه، تجلب له سريعاً تقدير المركز* وعطفه ؛ وتمنحه سلسلة من الأحداث (ومن بينها مبارزة)، تمنحه مكانة في المجتمع. وتحمير عبقريته الغامضة ورباطة جأشه الظاهرة، تحميران المجتمع الأرستقراطي الذي يعيش فيه. ويغدق عليه المركز فضله ويوشحه بوسام، وعندما يحكي الناس - عن غير علم من جوليان - أن جوليان هو ابن زنى شخصية كبيرة، هي صديق المركز، فإن هذا المركز يقبل اللعبة. فالطبع النفور والنشاط لجوليان يتحكمان بقوة في الحمول الأنيق للشباب الذين يحيطون به، إلى حد أن ابنة المركز، ماتيلدا ده لاملول، تهتم به. أما اللامبالاة الظاهرية التي يعاملها بها الفتى، فتحول هذا الفضول إلى شغف. وأما ماتيلدا، التي هي فتاة مستعلية، لا تقدّر حقاً غير قوة الطبع، فقد قررت إظهار جرأة كبرى. فاستدرجت جوليان إلى غرفتها واستسلمت له. ولم يجن هذا الأخير أي لذة من هذا الحب. ولكن عندما بدأت الفتاة، التي يستبد بها الندم والتقرُّز من نفسها، عندما بدأت تكره من كان عاشقها ليلة واحدة، فإن جوليان يشعر بنار الحب يشتعل في حناياه. ويغضبه فتور ماتيلدا، فيهم

بقتلها. وتشهد ماتيلدا إعجاباً، فتحس هذه المرة بالغرام حقاً. ولا تدوم فرحة جوليان طويلاً، إذ يبدو أن ماتيلدا تبتعد فيشك في حبها له. ويزيد عدم خبرته بالنساء من أحزانه. ومع ذلك قررت الأنسة ده لاهول كل شيء في عقلها : ستصير زوجة جوليان، فذلك هو الوسيلة الوحيدة للتميز. لذلك عندما يحاول جوليان أن يتسلق نافذتها من جديد، فإنها تستقبله أحسن استقبال : إنها السعادة الكاملة. ولكن ذلك لا يدوم إلا قليلاً : إذ يفرضه حادث تافه في التعاسة من جديد، ولا يتبين في ماتيلدا بعد ذلك غير كبرياء فظيع.

عندها تبعده مهمة غريبة بعض الوقت عن قصر ده لاهول : يتخذ مبعوثاً لدى شخصية كبيرة تقيم في الخارج، من قبل مؤامرة تجمع أرفع شخصيات دولة فرنسا وكنيستها. وفي أثناء هذه المهمة السرية، يتلقى جوليان الذي يكاد يستسلم لدسائس من لهم المصلحة في إفشاله، يتلقى في ستراسبورج النصائح من صديق له يلتقي به صدفة. وعند العودة إلى باريس، أخذ، حسب نصائحه، في مغازلة شخصية مرموقة جداً، هي المارشال ده فيرفاك، التي يمك عمها، الأسقف، قائمة الأرباح، أي يتصرف في كل النفقات الكنسية للمملكة. وتتبين ماتيلدا هذه الدليسة ؛ ها هي متوسلة، مستعدة للهرب مع هذا السكرتير الصغير. أما جوليان، فيوقف تصرفها ببرود ؛ وما يجب فعله، هو «تخويفه» ؛ ف«لن يخضع العلو إلا بقدر ما سأخيفه، وحينها لن يجرؤ على احتقاري». تكشف ماتيلدا أنها حبلى ؛

ومنذ ذلك الحين تتصرف بشجاعة، وتكتب إلى أبيها لإطلاعه على الأمر. ويستشيط المركز غضباً، ولكنه سرعان ما يتراجع؛ ولا يدري مع ذلك أي إجراء يتخذ، ويفرضه موقف ابنته. وأخيراً يصمم، فيمهر الفتى، ويغير له اسمه : فإذا جوليان يصير غنياً، نبيلاً، ملازماً أول في الحياطة. ولا شيء يملو الآن قادراً على الوقوف إن لم يكن في وجه سعادته، فعلى الأقل في وجه نجاحه ؛ ولكن في غضون ذلك، استعلم السيد ده لاهول، وكتب إلى السيدة ده رينال. وجواب هذه الأخيرة، الذي أملاه مرشدها، يتدخر جوليان. ويكتب المركز، الذي تأكد من أن جوليان لم يسع في إغواء ماتيلدا إلا بسبب ثروتها، يكتب إلى ابنته («لا تترددي في هجران هذا النذل، وستستعيدين أباك») وألحق بهذه الكلمة رسالة السيدة ده رينال. وبمجرد ما يعلم جوليان بالأمر، يسافر إلى فينير، ويذهب إلى الكنيسة خلال القداس، ويجلس خلف السيدة ده رينال، وعند رفع كأس القربان، يطلق عليها رصاصتين. وتحت تأثير الانفعال، يتصرف جوليان بهلوه ؛ ويكتب من سجنه إلى ماتيلدا : إن فكرة الموت ليست «كريمة في نظره» : فلم تكن حياته كلها غير «تحميض طويل للشقاء». ويعلم أن السيدة ده رينال لم تمت، ومع ذلك فالأمر واضح في نظره : أراد أن يقتل، ولذلك يجب أن يقتل. وتتوالى الزيارات على الفتى المحبوس : زاره أولاً راعيه، الحوري العجوز شيلان وكانت المقابلة محزنة ؛ ثم زارته المرأتان، اللتان تتلفهان معا على إنقاذه. وأقامت الأنسة ده لاهول الدنيا

لرغبته. وتجدد ماتيلدا آلبادرة التي قامت بها الملكة مركريت ده ناغار، نحو أحد أسلافها، الذي كان عشيقها ومات مقطوع الرأس، فحملت رأس جوليان على ركبتيها في سيارتها، بينما تتبع الموكب الجنائزي. «لقد كانت السيدة ده رينال وفيه لوعدها. فلم تسع بأي طريقة من الطرق في الانتحار؛ ولكن بعد جوليان بثلاثة أيام، ماتت وهي تحتضن أطفالها».

إن رواية «الأحمر والأسود» هي رائعة مستدال بلا منازع. فما بلغ قط مثل هذه القوة، ومثل هذا الاستخدام الكامل لوسائله الأدبية وأفكاره؛ وما غاص قط إلى هذا الحد، ويمثل هذا العمق في أغوار نفسه. ومع ذلك فهذه الرواية ليست سيرة ذاتية، وأكثر من هذا أن مستدال لم يجد نفسه قط في أوضاع مماثلة لمعظم الأوضاع التي يوجد فيها بطله. إن جوليان صوريل هو مستدال كلفابريس ضيلونكو* (← رواية «دير شرتربي پارما») ولوسيان لوين، بل كسماتيلدا ده لامول* وكلاميل؛ إنه جوليان صوريل كما أن فلوبيير* هو مدام بوكاري*. ومع ذلك فإن طبع جوليان وثيق الارتباط بشخصية مستدال العميقة؛ فإذا لم يعش في الواقع الأوضاع التي يضع فيها بطله، بل التي تضعه فيها الحياة، فإنه قادر على أن يعيشها، بل يمكن القول إنه عاشها، إن لم يكن في الواقع، فعلى الأقل في خياله، في فكره؛ فقبل أن يؤلف مستدال رواية «الأحمر والأسود»، فمن المؤكد - مع كل التحفظات - أنه كان، في بداية حياته المهنية وفي عهد الإصلاح من جديد، في

وأقعدتها وخططت أشد الخطط مكيافيلية لإنقاذه: فلذت وتآمرت. ولم تغفر له السيدة ده لامول فحسب، بل أرادت أن تحصل من هيئة المحلفين على عفوها. وفي خصم هذه المساعي، يظل جوليان لا مبالياً؛ لقد آستسلم تماماً. فهو يعرف أنه سييموت وألا شيء ولا أحد يستطيع إنقاذه؛ وهو لا يطلب إلا أن يُترك في هدوء. وأقر بذنبه. وفي الخفاء، مع ذلك، تفرعه فظاظة التفكيك التي تنتظر جسده. ورباطة الجأش الخارجية هذه، يديها للعيان أمام محكمة الجنائيات. إن جرمته جريمة نكراء، وقد ارتكبها مع سبق الإصرار والترصد؛ وما يتبينه فيه القضاة المحلفون، هو «قروي ثار على سوء حظه». ويريدون، وهم ينزلون به العقاب، «ردع تلك الفئة من الشباب الذين يولدون في طبقة دنيا ويجور عليهم الفقر نوعاً ما، ومع ذلك يحظون بالاستفادة من تربية جيدة، ويملكون الجرأة على الاختلاط بما يسميه كبراء الأغنياء المجتمع الراقى». ويجعل هذا التصريح كل المناورات التي أجريت من الخارج بلا جدوى، وكان الحكم هو الموت. ويرفض جوليان استئناف الدعوى، بالرغم من توسل ماتيلدا وأصدقائه؛ أما السيدة ده رينال، فتود أن تنتحر، ولكن عليها أن تعد جوليان بالأحمر في محاولة الانتحار. ويمضي جوليان هادئاً إلى عقوبته. «لم تكن هذه الرأس شاعرية قط إلا لحظة مستسقط». ولا يستحضر مستدال نفسه الحدث إلا بهذه الكلمات: «حدث كل شيء ببساطة، كما ينبغي، ودون أي تصنع من جهته». ويدفن جوليان في مغارة من الجبل المجاور، طبقاً

الحالة الذهنية لبطله ؛ لقد عاش ردود فعله، ووقف مواقفه نفسها. إن الأحداث الواقعية لا تتم في ذاتها، بل لا تتم إلا بقدر ما تفعل في شخصية المرء، في طبعه. وإذا لم تسعفه الظروف في أن يعيش مغامرات جوليان صوريل واقعياً، فليس من المشكوك فيه أن مستدال، بالنظر إلى طبعه، كان يحب أن يتصرف كبطله. هكذا ينشأ جوليان صوريل من الالتقاء الاستثنائي بين قصة تافهة على العموم، روتها جريدة في ركن الاختلافات وحالة شخصية مسبقة ؛ فمستدال إذ قرأ هذا الخبر المجتمعي في الجريدة، ربما أحس أن صوريل كان من بني جلدته، وهكذا اكتشف في نفسه حالة ظلت غير واضحة تمام الموضوع، لأنها لم يتم إظهارها بعد، ولكن اكتفائها بالحدث سلط عليها الضوء. فقبل رواية «الأحمر والأسود»، إذن، كان مستدال يحتوي جوليان صوريل بالقوة ؛ ولكن هذا الأخير لم يكن يستطيع أن يولد وينمو إلا من لقاءه بالواقع، بحيث يحيا مستدال، هنا، بوساطة بطله، وبالوكالة، لإحدى الحيوانات التي كان يمكنه أن يحياها. ومع ذلك، فإن هذه السيرة هي بالذات سيرة الإبداع عند كبار الروائيين ؛ لكنها عند مستدال من النموذجية بحيث بلغت كمال النوع، وذلك بقدر ما ظل المؤلف وقياً لها باستمرار في بلورة روايته وتأليفها، بحيث مال إلى إعادة إنتاجها بدقة دون أن يفسدها بطرائق أو زخارف. وبعبارة أخرى، نحن هنا بصدد التعبير الروائي في حالته الخام.

وقد تجادل النقاد كثيراً حول نهاية رواية «الأحمر والأسود». بل أكد البعض قائلاً :

«لن يتحدث أحد بسوء عن رواية «الأحمر والأسود» غير ما كان يتحدث به عنها هو نفسه [أي مستدال]». ولم ينصفها سوى النقاد الحداثيون. وكان شارل دي بوفس أول من فسر هذه النهاية المتسارعة، التي أرخى لها العنان، هذه الحركة الجنونية لجوليان، بحالة السرقة «التي تعرفنا فيها بعض نوبات الحماس الداخلي» ؛ ففي هذه الحالة يوجد إذن ولن يفوق منها إلا وهو في السجن. لتتوضح على أن نهاية الرواية هذه هي، في الواقع، تحليل مرضي رائع. وكما يشير إلى ذلك هنري مارتينو بحق، في مقدمته لرواية «الأحمر والأسود» (نشر اليليا، كايبار، 1947) : «بمجرد ما اتخذ جوليان قراره الختوم، بعد أن قرأ رسالة السيدة ده رينال التي مدت لها مائيلدا، كانت أربعون سطراً كافية لرواية الأحداث حتى الطلقة الثانية للمسدس التي أصابت السيدة ده رينال. هل حدث ذلك بثلاثة أيام أم بخمسة، بعد أن غادر جوليان باريس، هذا لا يهم. ولن نفرط في الإلحاح على أن ذلك راجع إلى أن مستدال يرى أن مشاعر جوليان قليلة الأهمية أو يصعب الحكاية عنها... بل هو راجع إلى أن جوليان لا يحس حينذاك بأي شعور. فقد تلاشت فكرته التي هي نشيطة عادة، إنه يُسرع وقد وضع نصب عينيه أن يبلغ صورة وحيدة وأن يقوم ببادرة وحيدة». ولن نجد جوليان الذي ألفناه إلا عندما يستيقظ من أزمة اللاوعي الطويلة هذه. وتستأنف آلة التفكير اشتغالها». والحق أن هذه النهاية هي التي تساهم في جعل رواية «الأحمر والأسود» رائعة أصيلة : فهنا انتقام

هذا الحدث من الإنسان الذي بدأ أقوى من الحدث، بل قد يمكن القول إنه انتقام الحدث من الروائي نفسه، الذي هو عالم النفس بكيفية حصرية جدا. ولم يكن لهذا الصراع الماكر العنيف للفرد ضد المجتمع، أن ينتهي، شرعاً، إلا بهذه الطريقة. وعلاوة على الطابع المحتوم لهذه النهاية، لا بد من الاعتراف بأن استحضار الواقع هذا البسيط وغير المزخرف الذي يلمح إليه مستدال بدل أن يظهره، يتم عن تحكم خارق في التأليف والأسلوب، وبأن إيقاعه المتقطع يترك القارئ قلقاً مشدوهاً.

ويبدو جوليان صوريل في عمل مستدال الأدبي كله الشخصية المركزية التي تشع حولها كل الشخصيات الأخرى، إنه التشخيص الكامل لـ «بطل الطاقة» العزيز على الروائي. فهو موهوب غاية الموهبة، وهو مقدر للعواقب. ولكنه عاجز عن التصالح ليس بدافع الكبرياء ولكن بدافع احترام الذات، وهو مُمالِق ودبلوماسي عندما يكون ذلك ضرورياً، ومع ذلك فهو ذو حساسية تكاد تكون مرضية؛ ويصفته ذلك كله، فإنه يحقق النجاح تلو النجاح ولكنه أيضاً يرتكب الزلة تلو الأخرى؛ إنه يقع في أسوأ الأخطاء كما لو كان مصاباً بالدوار، ولكنه يعرف كيف يفوز بتقدير أولئك الذين يقترب منهم وهذا لافت للنظر، لأن أول رد فعل لهم يكون احتقاره. إن ما ينقصه هو «تجربة الحياة»؛ فالتريبة التي تلقاها أعطته طموحات، ولكنها لم تعطه وسائل تحقيقها، معارف ولكن ليس قواعد التصرف. والعمل الأدبي لمستدال هو، من بعض النواحي، احتجاج عنيف على

هذا المجتمع الذي إذا أثار هذه الشخصيات، فهو عاجز عن الإفادة منها، إنه احتجاج على هذا الإهدار للطاقات. فهو الذي دفع جوليان صوريل إلى الجريمة، كما لو تورط في ولادة هذا البطل، فعجز عن حل آخر غير إقصائه. وبذلك، فإن لرواية «الأحمر والأسود» قيمة عامة جدا، ولكن له أيضاً دلالة محدّدة، مرتبطة أوثق الارتباط بالأوضاع المجتمعية لعصره. فالجيش والإدارة السنايولونية ومجد ساحات الوغى كانت، في عهد الإمبراطورية، صمام الأمان الذي لم يُعد له وجود. ويبدو المجتمع، في عهد الإصلاح، وكأنه مغلق على نفسه : لقد تجمّد في ترابية ثابتة على ما يبدو، وتحمّج تحت تأثير الإكليروس، و«الرهانية» تراقب الضمائر. ولم يكن يسع كائناً كجوليان صوريل، ومن بعض النواحي كاستدال نفسه، لم يكن يسعه خير الاختناق. والمثير أن مستدال كتب رواية «الأحمر والأسود» في آخر أيام عهد الإصلاح، وأنه صمّح تجارها المطبعية وهو يسمع التراشق برصاص الثورة الفرنسية.

وتشكّل رواية «لوسيان لوين»، بطريقة ما، نظير رواية «الأحمر والأسود»، وذلك ليس فقط لأنها رواية البدايات في حياة «بطل نشيط» شاب في عهد ملكية يوليو، بل لأن على جوليان أن يصنع نفسه تماماً، بعد أن جرد من كل شيء. ويعاني لوسيان من التسهيلات التي قدّمت له، إلى درجة أن عليه أن يتحرر من شخصيته، كما فعلت العائلة والمجتمع، كي يصبح نفسه. ومن ثم فرواية «الأحمر والأسود» هي أشبه ما تكون

الرواية الفرنسية. لكن هجاء المجتمع وطبع جوليان صوريل «اليقوي» الذي كان المؤلف يبدو متفقا معه. بالرغم من الاحتياطات المتخذة، ألقا حتى أولئك الذين كانوا أكثر إعجاباً بالرواية. وقد استمد استدال من ذلك - على الخصوص - شهرة كونه شخصا خطيرا جدا. وقد استأنف مرارا وتكرارا رواية «الأحمر والأسود»، في عام 1831، وعام 1835، وعام 1838، وعام 1840؛ لذلك وجدلت، إلى جانب الطبعة الأصلية، عدة طبعات أخرى تتضمن إضافات وتصحيحات؛ وأخيرا نُقحت الطبعة التي طبعت عام 1854 بعد وفاته تقيحا تاما، غير أنه لا يبدو أن كل التصحيحات التي نجدها فيها هي من عمل استدال نفسه. - تر. عربية : عيد الحميد الدواخلي، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شقيقات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.

ألبير سافاروس (ALBERT SAVARUS) ألبير سافاروس [242]. رواية لأونوريه ده بلزاك، نشرت عام 1842. في بيزانسون، في السنوات الأخيرة من عهد الإصلاح والسنوات الأولى من عهد لوي - فيليب، تسيطر البارونة ده واطفي - وهي امرأة لا تزال شابة، غنية ومتطوعة - على زوجها ضعيف الشخصية وابتها الوحيدة، روزاليا. وفارسها الخادم هو أميدي ده سولا الوسيم، «ليث» المدينة، الذي ترصده لابنتها. لكن في روح المراهقة المعذبة بتربية استبدادية، تكمن أحلام تمرد وهمية. فقد استقر في المدينة منذ

بنسخة سلبية من رواية «لوسيان لوين». وقد يمكن مواصلة الماثلة مقارنين بين الشخصيات الثانوية: بين السيدة ده شاستلي وماتيلدا ده لامول، وخصوصا بين المركيز ده لامول والسيد لوين؛ فهذا الأخير، الذي هو صراف قوي، هو - بعد إجراء التغييرات الضرورية - في عهد ملكية يوليو، ما كانه المركيز ده لامول، الإقطاعي الكبير، في عهد الإصلاح. وإلى جانب البطل، فإن أهم شخصية في رواية «الأحمر والأسود» هي، بالتأكيذ، ماتيلدا ده لامول، وهي «بطلة نشيطة» هي أيضا، وهي مزهوة بقدر ما يكون جوليان ذليلا، ولكنها تعرف بعمق كيف تحتقر تماما هذا العالم الذي تنتمي إليه والذي تعرف جيدا أنه في يوم من الأيام سينوء به تحت ضربات كائنات أمثال جوليان ولكنهم هم سينجحون؛ إنها فتاة قادرة على كل الحماقات، ولكنها قادرة على أن تظهر أغرب شجاعة. وعلى الجملة، فمن خليط طبعتي جوليان صوريل وماتيلدا ده لامول مستنشأ فيما بعد، في ذهن استدال، شخصية لاميل الأصلية مع ذلك. ولعل رواية «الأحمر والأسود» كانت، في التصميم، عمل استدال الأدبي الأصعب تحقيقا، وكانت العراقيل هنا مكثسة إلى حد مزرع. وهذا ما جعل هذا العمل المؤلف الأدبي الأكثر نجاحا، الأكثر عبقرية، وأعظم رواية فرنسية في القرن 19 من جميع النواحي. غير أن ذلك لم يكن البتة رأي المعاصرين. ولم يفت النقد تبين الخصائص الاستثنائية والإسهام الجديد تماما الذي كان استدال يقدمه، من خلال هذا الكتاب، إلى

وتتبع القصة إلى المرحلة الأولى من فن بلزك ؛ إذ تنم عن خليط نمطي من الواقعية القوية والرومنسية الغريبة. وبما أنها تعيش في الحداثات التي يظهر فيها الأسلوب الجزل والتحليلي للروائي العظيم، فإنها تنطوي على أهمية خاصة بسبب أن بلزك قد أضفى على سافاروس الطموح عدة سمات من طبعه.

ألف ليلة وليلة [229، 243، 245]. من أهم مجموعات الحكايات العربية، التي اشتهرت في الغرب، منذ 1704، بفضل ترجمة أنطون كالان لها إلى الفرنسية. وقد راجت ترجمات عديدة لهذه المجموعة، لم تكن أي منها وافية للأصل، راجت في الشرق والغرب على حد سواء على أثر هذه الطبعة وحتى أيامنا هذه. وعلى غرار أعمال أدبية شرقية أخرى عديدة، تتألف هذه المجموعة من حكاية تصلح إطاراً لتدرج فيه سلسلة بأكملها من الحكايات، تكون متتالية قد يمكن أن تُواصل إلى ما لا نهاية. وتختلف «ألف ليلة وليلة» في هذا عن «كليلة ودمنة»، ولذلك ليس لها أي طابع تعليمي أو حكيم ؛ فهدفها الأساس هو الإمتاع لا التثقيف. ومجمل حبكة هذه المجموعة أن الملك شاه زمان عاد ذات يوم إلى بيته قبل الوقت الذي ألف أن يعود فيه، فتبين أن امرأته تخونه. وما كان منه إلا أن قتل الآثمين معاً وذهب إلى أخيه، الملك شهریار، ليخبره بهذه الوقائع. وكشده ما كانت دهشته عندما علم أن أخاه، مثله، تخونه زوجته ! وبعد أن واصل كل منهما الآخر، رحلا معاً في ربوع البلاد على أمل العثور على رجل أسوأ منهما

قليل محام، هو سافاروس ده سافاروس، الذي تُحير شخصيته القوية والغامضة مجتمع المدينة الثزار. وتغذي روزاليا ولعاً وهمياً به ينمو سرّاً، وتشتطه هذه الأسباب نفسها. وبمجيء سافاروس ترشيحه للانتخابات المقبلة في البرلمان، بينما تسمى روزاليا ده واطفي في فهم سرّ فراقه. وينشر سافاروس أقصوصة طويلة ملائمة لذوق العصر، هي «الطموح حياً»، وهي قصة رومنسية عن فتى نخل، كريم النسب، يُغرم خلال رحلة عطلة إلى سوهسرا، يُغرم بإيطالية حسناء جداً، منقبة مع زوجها العجوز. ويكتشف أنها الأميرة كولونا التي تزوجت لأسباب خاصة نبيلة من ناهولي يبلغ من العمر خمسين سنة ويكرها سنًا. ويفرح بكونها تبادل الحب، فيبصرها مقسماً لها على أن يحصل على وضع يمكنه من أن يتزوجها عند موت زوجها، الأمر الذي لن يتأخر كثيراً. وتفهم روزاليا أن بطل هذه القصة هو سافاروس نفسه، وسرعان ما تتأكد شكوكها بمراسلة المحامي التي تحتفظ بها لنفسها. وتصل الانتخابات. وفي أحرح لحظات الحملة الانتخابية، يخفي سافاروس بغموض. وتعلم الفتاة أن الأميرة كولونا أرملة في تلك اللحظة، فتتمكن بمكيدة ترسّلية شيطانية من إيهامه بأن سافاروس لم يعد يحبها. وعندما يتمكن المحامي من توضيح هذه الكذبة، كانت الأميرة المتفطرة قد تزوجت ثانية. فيسحب سافاروس إلى دير اللاترايين. وتفصل روزاليا، بعد موت أبيها، عن أمها (التي تتزوج أميدي الوسيم، وتنسحب، زاهدة في الدنيا، إلى ملكية لها في الريف).

حفظاً، ولكن دون جدوى. وعندما بلغا شاطئ البحر، رأيا عفريتاً ينبعث من أمواج البحر، ويخرج من قمقم، حبس داخله امرأة رائعة الجمال وهو نائم على ركبتيها. وبينما كان مستسلماً لنوم عميق، لحت المرأة الأمرين التعيسين، فأجبرتهما على الاستسلام لها. ومنذ ذلك الحين، اتخذ شهریار قراره وهو : أن يأمر بقتل زوجته وحاشيتها عند عودته إلى العاصمة؛ ومن أجل منع النساء من استعمال حيلتهن الغريبة وغدرهن، قرّر أن يمضي كل ليلة مع امرأة مختلفة، يختارها من رعاياه، ويقتلها من غدها. وتلوم هذه السلسلة من التفتيلات ثلاث سنوات، إلى أن تقع أحداث تكوّن إطار «ألف ليلة وليلة» بمعناه الحضري : فقد حل دور الحسنة الحكيمة شهرزاد في تسلية الملك. وبعد أن نجحت شهرزاد في الليلة الأولى في شد انتباهه وهي تحكي له قصة، حرصت على قطع حكايتها في موضع ذي أهمية خاصة، بحيث صار الملك، الراغب في سماع نهاية القصة، يؤجل إعدامها إلى اليوم التالي. لكن في الليلة التالية، يتجدد المشهد نفسه وتنجح الراوية بهذه الحيلة في تأخير إعدامها إلى ما لا نهاية ؛ وبعد الليلة الواحدة والألف، المتترعة بكثير من اللطافة والرقّة، يتراجع الملك، الذي صار له من شهرزاد ثلاثة أبناء في أثناء ذلك، يتراجع عن تنفيذ حكمه، ويحتفظ بها إلى جانبه بعد أن شفي من بغضه للنساء. وهكذا صارت شهرزاد ملكة.

حفظاً، ولكن دون جدوى. وعندما بلغا شاطئ البحر، رأيا عفريتاً ينبعث من أمواج البحر، ويخرج من قمقم، حبس داخله امرأة رائعة الجمال وهو نائم على ركبتيها. وبينما كان مستسلماً لنوم عميق، لحت المرأة الأمرين التعيسين، فأجبرتهما على الاستسلام لها. ومنذ ذلك الحين، اتخذ شهریار قراره وهو : أن يأمر بقتل زوجته وحاشيتها عند عودته إلى العاصمة؛ ومن أجل منع النساء من استعمال حيلتهن الغريبة وغدرهن، قرّر أن يمضي كل ليلة مع امرأة مختلفة، يختارها من رعاياه، ويقتلها من غدها. وتلوم هذه السلسلة من التفتيلات ثلاث سنوات، إلى أن تقع أحداث تكوّن إطار «ألف ليلة وليلة» بمعناه الحضري : فقد حل دور الحسنة الحكيمة شهرزاد في تسلية الملك. وبعد أن نجحت شهرزاد في الليلة الأولى في شد انتباهه وهي تحكي له قصة، حرصت على قطع حكايتها في موضع ذي أهمية خاصة، بحيث صار الملك، الراغب في سماع نهاية القصة، يؤجل إعدامها إلى اليوم التالي. لكن في الليلة التالية، يتجدد المشهد نفسه وتنجح الراوية بهذه الحيلة في تأخير إعدامها إلى ما لا نهاية ؛ وبعد الليلة الواحدة والألف، المتترعة بكثير من اللطافة والرقّة، يتراجع الملك، الذي صار له من شهرزاد ثلاثة أبناء في أثناء ذلك، يتراجع عن تنفيذ حكمه، ويحتفظ بها إلى جانبه بعد أن شفي من بغضه للنساء. وهكذا صارت شهرزاد ملكة.

ويشكل مجموع الحكايات التي نُقِلت إلينا من خلال ليالي الحب هذه، والتي من

والمجموعة، كما وصلتنا، تحريراً لاحقاً : فما أنها مصرية الأصل، فإنها تلتقت شكلها النهائي حوالي 1400، أي في عصر دانت فيه مصر للإسلام تماماً. ولا يمكننا - والحق يقال - أن نميّز الإسهامات القديمة التي تشكل خلفية المجموعة إلا بالمضمون ؛ أما اللغة المستعملة على نمط واحد، فهي أقرب إلى العربية الدارجة التي تتكلمها الطبقات الشعبية منها إلى العربية الفصحى. فلو أمعنا النظر فيها، لتبيننا أن القيمة الفنية الأكيدة والبلورة الفعلية لا تنطوي عليها إلا المقاطع

الوصفية. يحرص المعنى والمقاطع المكتوبة في شكل رسائل.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المجموعة فرضت نفسها على خيال الشعوب الغربية، إما لأن اكتشافها توافقت مع تجدد الاهتمام بالشرق في بداية القرن 18، وإما لأن هؤلاء وجدوا فيها مادة لإرضاء هذا الميل إلى الغرابة والمغامرة، هذا النزوع إلى التفاصيل الجنسية المثيرة، التي برزت للوجود في الفترة نفسها. ومنذ ذلك الحين فرضت «ألف ليلة وليلة» نفسها، خطأ مع بعض المبالغة، بصفتها العمل الأدبي الذي يرمز أفضل ما يكون الرمز للعالم الشرقي الإسلامي. وبالفعل، فإنها ليست سوى خرافات بحرية، حكايات جنينة تتجدد بلا كلل («الصيد والعفريت»، «الحصان السحري»، «علاء الدين والمصباح السحري»، مغامرات فروسية («عمر النعمان»)، حكايات تعيد وصف الحياة المترفة والحارقة لبغداد في زمان هارون الرشيد، رحلات فوق العادة («رحلات السنبداد البحري»)، الحياة المؤثرة والمتقلبة للصوم والنصاين والشطارين في القاهرة. وفي أكبر فوضى، ها هو ذا حشد من الشخصيات التي تقتحم ميدان مغامرات مذهلة، معقدة كلها، ولكنها غير صعبة، كما يليق بكل حكاية شرقية شعبية. وقد راق للغرب أن يترجم هذه القصص إلى كل اللغات واستوحى منها لإبداع أوبرات وباليات وحكايات من كل نوع؛ حتى السيينا اقتبست منها ذلك العالم اللاواقعي الخرافي الذي يهز العيون ويُرضي الأخيلا الشابا.

الإلياذة (Iliads) : المفارقة الزمنية، 47-48، 49، 57، 59، 76؛ الوصف، 126 (هـ-29)؛ التمييز الأفلاطوني القصة/المحاكاة، 178؛ وقد أعاد أفلاطون كتابتها، 180-181، 184-185؛ الصوت، 255، 256. - تر. عربية: أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981.

الأمل (L'ESPOIR) [266]. زوايا نشرها الكاتب الفرنسي أندري مالرو (1901-1976) عام 1937. لقد كانت كتب المؤلف السابقة تطرح مشكلة الإنسان أمام الثورة؛ أما هذا الكتاب، فأثما يناقش الإنسان أمام تنظيم الثورة، بصدد ثورة إسبانيا التي عاشها مالرو. ويُدعى القسم الأول «الوهم الغنائي». إنه المصنّف الشامل الواسع، الرفيع لونا وأحوة، هذا الانفجار الذي أثار إسبانيا وشعبها ضد البؤس. هذا القسم عاطفي. تولد الحرية في المساء وإن الأمل حقا هو الذي يغني في كل الصدور. لكن لا بد من تنظيم الثورة، «تنظيم يوم القيامة»، لأن في المواجهة هناك فرائكو، وهناك جيش منظم، جيش يحارب. ولا تُهزَم الدبابات بالتغني بالأمية. إذ تحل لحظة لا بدّ فيها من تفضيل التنظيم البارد للاتصار، على الغنائية. وهذا هو الطور الثاني: «ممارسة يوم القيامة»، حيث تُتكشف أهمية الحزب الشيوعي؛ فهو الوحيد القادر على القيام بذلك، مع الفاشيين؛ إنه يصنع جيش الانتصار. لكن المشكلة البشرية لا تُحلّ حتى من أجل ذلك. وهذا هو القسم

ف عند نُكُو أن «ضد المهانة هو الكرامة». وعند بطل رواية «الأمل» أن «ضد المهانة هو الأخوة». الإنسان وحده، فكرة فيلسوف. أما الإنسان في علاقته بأناس آخرين، فهو لحم ودم. وخصوية هذا الموقف الجديد تنقذ الوضع البشري. فالإنسان لا يُدان، كما حدث لكُيو؛ لأن الأخوة ستقذه. ذلك هو «الأمل» الحقيقي للكتاب، إنه أمل في الإنسان.

الإنيادة (AENEIS) (76، 245). - تر. عربية : كمال ممدوح وآخرون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1971.

استعمال الزمن (L'EMPLOI DU TEMPS) [272 (هـ 13)].

أستري (L'ASTRÉE) [112]. رواية رعوية للكاتب أونوريه دوروي، في خمسة أجزاء. ويحكى المؤلف في هذه الرواية العلاقات الغرامية بين راعيين، هما صيلاضون وأستري. وتجري الأحداث، عبر كثير من التقلبات، في عهد الغالين والدرويديين القديمة، على ضفاف لينيون الفاتنة، في إحدى أجمل مناطق فرنسا، ألا وهي لوفوري. ومقتضى خبر كاذب، تعتقد أستري أن صديقها يخونها؛ لذلك تأمره بأن يغرب عن وجهها إلى الأبد. ويأس صيلاضون، فيحاول الفرار في النهر؛ لكن حوريات الماء تنقذه. وتبوح له كآلامه، إحدى هاته الحوريات، بحبها له؛ غير أنه لا يفكر إلا في أستري، فيلتحق بها فوراً،

الثالث : «الوجود و العمل» : الفوضويون والشيوعيون، الولوج بالعدالة والفعالية، أولئك الذين يهتم الإنسان وأولئك الذين تهتمهم النتيجة. الأولون يُدانون بالضرورة، لكن مالرو لا يساهم بالرغم من أنه يعلم باللموس أن الشيوعيين على حق. فأحد هؤلاء، وهو مانويل، ينظم الفوضى في قطاعه. ويلتحم بالثورة. ويصير زعيماً لأن الشيوعية هي أولاً وقبل كل شيء مدرسة للزعماء. وبين الشيوعيين والآخرين الاختلاف الذي بين الذين يعلمون ما يريدون والذين لا يعلمون ما يريدون. الكينونة والعمل. إن مانويل يعمل؛ أما هيرنانديز، فكان يريد أن يكون، فيعده أكتائبيون رميا بالرصاص. كان هيرنانديز يحمل في نفسه الأخوة، أما مانويل فكانت الأخوة تتخذ عنده شكل العمل. وفي هذه المرة تنشأ الحرب : الحرب الأيديولوجية، إمكان الانتصار، الأمل. الأمل عند أولئك الذين كانوا يظنون أنهم يكافحون لإعطاء معنى لحياة ملايين الناس الذين لم يكن لحياتهم أي معنى قط. إن الكتاب لا يتمتع بالتركيز المأساوي الذي تتمتع به رواية «الوضع البشري»؛ بل له بعض الشبه بالإخباريات. إنه يجسد حرب إسبانيا، قلباً وقلماً؛ لقد كتبت رواية «الأمل» عمودياً وأفقياً في آن واحد. فلم تُثر فيها الحرب الأهلية بمناسبة مأساة فردية كما عند همنكوي، بل توجد فيها كلها. رواية «الأمل» خلاصة. لقد صنعت من كل المآسي التي صنعت منها حرب إسبانيا. وأعظم دروس هذا الكتاب، هو الأخوة.

متنكراً في زي فتاة. وتنشأ الحرب، فيتبدى العاشق الممتاز فارساً مقداماً ؛ وهكذا يُقدّم لنا دور في الصورة المُثل للعاشق وللرجل الشجاع، وذلك حسب دُرْجَة نهاية القرن 16 والعلاقات الغرامية في بلاط هنري الرابع. لكن أسعري لا تزال لم تصفح عن عشيقها. فعلى صيلاضون أن يدلي بأدلة أخرى، كما في تقاليد أبطال الفروسية : إلى أن يؤكد «منبع الحقيقة السحري» للفتاة، وفاءه. وفي الأخير، وبعد حكاية طويلة مسهبة (حيث تتقاطع غراميات ومغامرات أخرى)، تمنح أسعري حبها لصيلاضون.

وإذا كان هذا العمل الأدبي مشهوراً جداً في القرن 17 كله، فإنه يبدو لنا حالياً بعيداً عن ذوقنا ؛ لكنه يهم العالم بالتصوير الدقيق للمثل الأعلى القِيم والمجتمعي الذي يقدمه لنا ؛ ثم إنه يتأكد فيه ميل معين للبحث النفسي الذي أثر في روح القرن السابع عشر وأدبه، حتى عبر التخيل الرعوي.

الإعترافات (CONFESSIONS) [183].

عمل أدبي لسجان جاك روسو* - تر. عربية : محمد بلر الدين خليل، الشركة العربية للطباعة، القاهرة، 1961.

الإعترافات (CONFESSIONES) [262].

عمل أدبي للقسيس أوكتاين*.

أروانس (ARMANCE) [206]. عنوان أول رواية لهنري بيل مستدال*، نشرت عام 1827، تجري أحداثها في المجتمع الراق

السهانزي، في عهد الإصلاح، وبالضبط تحت حكم لوي الثامن عشر. ما كاد أوكاف ده ماليقير، البالغ من العمر عشرين سنة، يتخرج من المدرسة متعددة الفنون، حتى لفت إليه الأنظار بذكائه الحاد وشخصيته المتميزة، وأيضاً بطبعه المنطوي وغريب الأطوار للغاية، والذي يدفعه أحياناً إلى سوررات غضب حقيقية. فهو لا يخلص الود إلا لبنت عم له في سنه، هي أروانس ده زوهيلوف، التي هي صبية جميلة نبيلة قوية، ذات طبع صريح وشجاع، التقى بها في بيت إحدى عماته، السيدة ده بولفيير. ويقطع التباس قاس هذه الصداقة الرقيقة : تدمر الهجرة عائلة أوكاف، فيتلقى هو من الحكومة الملكية تعويضاً بمبلغ مليوني فرنك ؛ وتظن أروانس، التي تحبه سراً، أنها لاحظت تغييراً في سلوكه بعد حصوله المفاجيء على تلك الثروة ؛ وبما أنها تجد في ذلك سبباً لاحتقار طبع ابن عمها، فإنها تقسم لنفسها لتكتمن حبها إلى الأبد، لأنها لا تريد أن يعتبرها أوكاف وسائر الناس استغلالية سوقية ويتأثر أوكاف متأثراً لهذه الأملالة، ويتورط، بالرغم من أنه، في نجاحات مجتمعية متتالية، فلا يتمكن إلا بعد لأي من تبديد هذا الخطأ. فالواقع أنه أيضاً يجب بنت عمه، ولكنه يخالط نفسه، ويقسم بأغلب الأيمان لينبذ الحب مادام حياً مخافة أن يُعتبر أحقر الرجال، فيقنع نفسه بأنه يعاني «بداغ الصداقة» فقط. وبعد تعقيدات روائية عديدة (تقتنع أروانس في لحظة معينة بأن أوكاف يحب السيدة دومال الحسنة، بينما يعتقد الشاب من

جهته أن أرمانس مرصودة للزواج من شخص آخر، يُبدد دهاء أم أوكثاف وعزمها الالتباس ويتمكنان من حمل الشابين على الزواج. وهكذا قبل أوكثاف أن يبحث في قسمه، بعد صراعات داخلية مؤلمة. وبعد أيام قلائل من السعادة، إذا مكيدة شنيعة من تدمير منافسه تقنعه بأن أرمانس تتزوج بهداف المصلحة وبذاف الشفقة عليه في الوقت نفسه. فيحقق مشروعاً قديماً، ويرحل بلا تردّد سعيًا في الكفاح من أجل استقلال الإغريقي، وكله عزم على أن يموت هناك. وفعلاً يموت من شدة التعب وقسوة الأم لحظة مغادرته السفينة.

وكان طبع أوكثاف (الذي هو المحرك الرئيسي في الرواية، بالرغم من عنوانها) سيظل لغزاً نفسياً، لو لم يكن مستدال نفسه، في رسالة إلى صديقه وتلميذه ميبييه، قد أعطانا مفتاح هذا اللغز، بكشفه لأسباب الوسالوس المأساوية وارتياحه في الحب : لقد كان أوكثاف مصاباً بالعنة المستديمة عاجزا على الدوام. والكتاب يُحكّم عليه في الوقت الحاضر بطرق شتى ؛ فالبعض ينكر قيمته الفنية، فيتعارضون في ذلك مع مستدالسين متحمسين جدا يودون أن يرفعه إلى مستوى الروائع تقريباً. والواقع أن الرواية قائمة بأكملها على دراسة الانفصال الممكن بين الحب واللذة ؛ وتنشطها جاذبية علم نفس مغامر جدير بمستدال الرائي ؛ لكن إصرار المؤلف الغريب على عدم الكشف عن أحد المعطيات الأولى للحبكة يدخل اعتبارية ما في لعبة الأهواء، بالرغم من دقة التحليل الاستثنائية. وهذا العمل الأدبي، بغض النظر

عن مزاياه الخاصة، مهم أهمية خاصة من جهة أنه يُجمل بعض الموضوعات التي سيفصل فيها القول في رواية «الأحمر والأسود»* وفي رواية «دير شترنهي پارما»*. أفلا يوجد في هذه الرواية، التحليل المؤثر والأذع تأثيراً ولذعاً لا رحمة فيهما لمجتمع عهد الإصلاح، اللعبة الحاذقة لحب غير واع أولاً ولكنه ينكشف صامداً، ويمكن القول سلفاً إن مستدال يطبق هنا بكثير من الواقعية المباديء والنظريات الواردة في مقاله في «الحب». أولاً توجد فيها أخيراً المشاريع الأولى للطباع المراهقة غير المألوفة التي سيكونها جوليان صوريل وفابريس ضيل ضونكو؟

إخباريات (CHRONIQUES) [33]. ثالث مجموعة من متفرقات مارسيل يروست* (1871-1922)، صدرت بعد وفاته عام 1927. وهي تضم كتابات شتى من مرحلة شبابه وكذا بعض النصوص المؤرخة بالعشر سنوات الأولى من القرن العشرين، التي لا توجد في «الملذات والأيام»* ولا في «معارضات ومطرقات»*، ونصوصاً أخرى أكثر تأخراً تصل حتى عام 1921. وترقى أقدم هذه النصوص إلى عام 1892. هذه التأليفات : «الصالونات. حياة پاريز» تذكر بدقة الإخباري المجتمعي، الذي يعرفه قراء رواية «بحاً عن الزمن الضائع»* : فالصورة الشخصية «جدة» (جدة روبير ده فليل) توحى بجدة مارسيل يروست، في رواية «بحاً عن الزمن الضائع». ونجد أيضاً صفحات عن راسكين، وعن «موت

جلالاً، الأکثر فلانديية بأصالة في المدينة،
يُوري إحدى أشهر أسر فلانديا التي
اشتهرت في الفوز باستقلال بلادها. وهناك
تزوج بالتازار كلاليس، الذي اشتغل في
مختبر لأقوازي أيام شبابه، تزوج عام 1795
جوزيفين ده تيمانك، وهي فتاة دميمة
ولكن فتحة طيبة قلبها وصاحبة روحها، ورزقا
أربعة أطفال: ماركيت وكيريل وفيليسيا
وجان. وتعيش الأسرة في كامل السعادة حتى
اليوم الذي يُجري فيه عالم رياضيات
يولونسي - صار جندياً لكسب قوته - وهو
عابر سبيل في دوي، حديثاً حاسماً مع
بالتازار، الذي يطلعه على أبحاثه السابقة في
الكيمياء: يكشف لكلاليس النقطة
الدقيقة التي توصل إليها في محاولته تفكيك
الأجسام البسيطة بغية اكتشاف مبدأ المادة
الوحيد في نظره. وبعد رحيل الضابط
الچولونسي، يحسُّ كلاليس بموهبة جديدة
تنوّد في نفسه: فقد يكون على دراساته في
الكيمياء أن تتيح له استئناف أعمال العالم
من حيث تركها وأن يوصلها إلى نتيجتها
النائية. عندئذ تستبدُّ حمى حقيقية
بالبرجوازي الفلاندي؛ فيوصي بشراء مواد
كيمياوية من مؤسسة تباعها له بأثمان مرتفعة،
ويني لنفسه مختبراً ويحسب فيه نفسه مع
خادمه، لوميلكيني، الذي يشارك سيده
ولعه المضني، دون أن يفهمه فعلاً. أما زوجته
وأبناؤه، فهم لا يرونه إلا نادراً. ويخبر موثق
البيت، وهو من أقارب كلاليس، يخبر
جوزيفين بالديون التي بدأ زوجها يستدينها.
ولا تقوم الزوجة التعيسة بردُّ فعل في بادئ
الأمر؛ فهي منعزلة الآن، وتعاني في صمب

الكاتدرائيات»، كتبت بعد قانون فصل
الدين عن الدولة. ومن كتابات النقد الأدبي،
نذكر خصوصاً هجوماً معتدلاً، ولكنه
حاسم على الغموض (غموض الرمزيين،
1896)، بعنوان: «بصدد بودليير»؛ وقطعة
«بصدد أسلوب فلوير»، المعبرة بعمق عن
مواهبه في التحليل.

الأغذية الأرضية (NOURRITURES TERRESTRES)
277 (هـ 106).

ب -

الباليات [93 (هـ 3)].

بوسكون (BUSCON) [272 (هـ 26)].

بحوث ومقالات (ESSAIS ET ARTICLES)
[36 (هـ 1)].

البحث عن المطلق (LA RECHERCHE DE L'ABSOLU)
[113]. رواية كتبها بلزك³
ما بين يونيو وشتنبر 1834، وأهداها إلى
«السيدة جوزيفين دولانوا، التي آسمها
بالولادة دوميرك»؛ وهي تشكل في إطار
«الملهاة البشرية»⁴، جزءاً من «الدراسات
الفلسفية». فهي فعلاً مشكلة فلسفية، بل
مشكلة أخلاقية، يعرضها بلزك هنا على
نظر قارئه: مشكلة العبقري المأخوذ بين بحوثه
العلمية وخراب أسرته، مشكلة حقوق الفرد
عالي الموهبة وسط المجتمع. فالمشهد يجري في
دوي. إذ يُوري بيت كلاليس، الأکثر

تجاربه؛ فهو دائماً على وشك الوصول إلى الاكتشاف الذي يواصله منذ سنوات. إن السيدة كلابيس يؤازرها في معركتها بـ"بيرانكان"، المرتق، الرجل الوفي ولكن المهتم، والذي يطمع في الزواج من ماركيت، بنت كلابيس البكر؛ كما يؤازرها الأب ده صوليس، مرشدها. ولهذا الأب ابن أخ، هو عمانويل، المخلص كل الإخلاص للأسرة. وتتشأ بينه وبين ماركيت، علاقة غرامية رقيقة وعفيفة. وتخسر السيدة كلابيس معركتها التي تدرك أنها بلا جدوى، فتموت، قبيلة جنون زوجها، الذي لا يغادر حتى يختبئ عندما يخبرونه باحتضار زوجته. وإذا عجزت السيدة كلابيس عن الحيلولة دون خراب بيتها، فإنها نجحت في ادخار مبلغ مالي معين وتسلم لـ"مركيت"، التي يتحمم عليها من الآن فصاعداً إدارة شؤون البيت، رسالة سيكون عليها ألا تفتحها إلا في أقصى حالات الشدة؛ وتدلها هذه الرسالة على المستودع السري. وقد تلقى بالتازار صدمة وفاة هذه المرأة التي لم ين يحبها؛ وكانت حسراته حرى بحيث أمسك خلال بضعة شهور عن العودة إلى مختبره. غير أن بطالته تجعله يستأنف أعماله، بما أن أبنائه لم يكونوا حاجزاً كافياً يمنعه من تبديد ما تبقى له. وتتمزق ماركيت بين الحب الأبوي والحاجة المطلقة إلى ضمان مستقبل إختوتها وأختواتها، فتحاول أن تتدخل. ويصير الوضع من الخطورة بحيث تفض رسالة أمها وهكذا نجد وسيلة لأداء الديون الأكر إثارة. ومع ذلك تحتفظ بمبلغ معين؛ وتتأهب، بمعونة عمانويل ده صوليس، لإخفائه، عندما يفاجئها أبوها. وفي أثناء

وهي ترى العلم يُفضّل عليها؛ ولكي تخون على معرفة فضلت بضرتها، هي التي كان تعليمها أولياً جداً، فإنها تُكب جادة على قراءة أعمال علمية. وبذلك تستعيد زوجها، الذي لا يطلعها على تجاربه التي كان يعتبرها مستغلقة عليها. وعندئذ يعرض عليها هدف أبحاثه: إنه يريد أن يفك الآزوت؛ فأعماله لن تكسبه المجد فحسب، بل ستغني الأسرة، لأنه يستطيع أن يخترع ألباساً اصطناعياً. وتصاب جوزيفين المسكينة بالذهول؛ فقرن المختبر لجة تخشى أن تنغمر فيها ليس ثروتها التي قد تضحي بها عن طيب نفس، بل ثروة أبنائها التي من واجبها أن تحافظ عليها. وأمام ملاحظاتها الحكيمة، يعدها زوجها بأن يكف عن أبحاثه. وفي بوعده خلال بضعة أشهر، لكن ولعه يعاوده سريعاً؛ وفي يوم من الأيام، ترى جوزيفين الدخان يتصاعد من جديد من مدخنة المختبر. وتعيش عيشة مضنية وصرعاً يائساً، ممزقة بين حبها لزوجها وواجباتها تجاه أبنائها؛ فزوجها لا يهمل نفسه، ويصير عجوزاً قبل الأوان، ويهمل زوجته وأبنائه فحسب، بل لا تكفي مداخيله نفقاته الرعناء على الآلات والمواد الكيماوية. وتقضي زوجته وقتها في سد الثغرات التي لا يني هذا اللاواعي يحدتها في ميراث الأسرة؛ فعمما قليل، ستباع الأعمال الفنية التي جمعتها البرجوازية الصالحة على مر القرون، وسترهن البيوت والأراضي التي تنتمي إلى العائلة منذ أجيال وأجيال. أما بالتازار، فإنه عندما تسترعيه زوجته للنظام، ينتقل من الغضب إلى التوسل، ويطلب آجلاً، لا يستطيع طبعاً أن يحترمها، للاتهاء من

إحدى المشاحنات، يحاول أن يقتصب هذا المال؛ وتظل مركريت رابطة الجأش؛ ولكنها تفاجئ أباه وهو على وشك الانتحار، فتسلمه إياه، واعدأ إياها بأنه إذا بئد هذا المبلغ بلا نتيجة، فإنه سيخضع لها في كل شيء. وبالطبع، فإن التجارب الجديدة لا تأتي بنجاح جديد. وتجد مركريت، بمساعدة أصدقائها وخالها، تجد لأبيها إيراداً في بريطانيا، حيث يستطيع أن يستعيد ثروته، بينما ستضمن أعمال صغيرة، كان عليه أن يستسلم لها، ستضمن لأطفاله قوتهم بالضبط. وبعد أربع سنوات، يعود بالتازار إلى البيت، وقد خسر كل ما ادخره في التجارب التي قام بها بمعونة روحه المعذبة، خادمه لسوميلكيني. وتجمع حفلة عائلية عظيمة ثلاثة أزواج جديدة هي: مركريت التي تزوجت عمانويل أخيراً؛ وأختها فيليبيا، التي تزوجت من الموثق بيركان؛ وكابرييل، أخيها، الذي صار، بفضل تضحيات أخته، مهندساً وتزوج إحدى بنات عمه. وتضطر مركريت وزوجها إلى الإقامة طويلاً في إسبانيا. وتستدعيها رسالة من فيليبيا. فقد حبس أبوها نفسه في بيت العائلة، ومنع على أبنائه الدخول إليه؛ لقد رآهم على نفسه ديونا باهظة. وعندما تلتقي مركريت بسبلتازار، فإنه لم يعد إلا ظلًا يطارده الأطفال في الشوارع. ويموت على أثر حادث قاس؛ ففي غمرة احتضاره، يأتي حركة بأس، فينتصب ويصبح: «وجدتها!»، ثم يسقط ثانية تحت وطأة هذا السر الذي يحمله معه إلى قبره.

وتكمن القوة العظمى لهذه الرواية، تكمن

قبل كل شيء في الإثارة الدقيقة لإطار حياة عائلة برجوازية فنلندية كبيرة وفي التحليل الدقيق، البطيء، المفعم بالدقة لنفسية الشخصيات في أثناء هذه الأزمة التي ما كانت لتنتهي إلا بالخراب والموت، لو لم تنح بصيرة السيدة كلايس وشجاعة بنتها انبعث بيت آل كلايس مرة بعد أخرى. وشخصية بالتازار ذات أهمية كبرى، ليس في ذاتها، ولكن لأنها، في نظر بلزوك، تجسيد للعبرة بالذات. وبما أن كلايس هو إعادة تجسيد لسولار باليزي، الذي يحرق أثنائه ليقوم باكتشافاته، فإنه مفتون بعبرته إلى درجة يصبح معها غير مسؤول وغير واع. والعبرة، في نظر بلزوك، إنما هي سلب الفرد المطلق هذا لحقوق نفسه، هذا الوفاء لفكرة حتى الموت؛ إنها في نظره شيء شبيه بالتجربة الصوفية. وبذلك، فإن شخصية كلايس تتمتع بسمات سوية ذاتية بل نبوية؛ فبلزوك نفسه سينقطع لفكرته حصراً، ولن يعيش في السنين الأخيرة من عمره إلا بها ولها؛ وسيعرف الخراب مثله في ذلك كمثل كلايس (بل لن يربح مآلاً أبداً)، وسيموت مثله في خضم العمل. ولأنه في أن كلايس يتبدى، في عمله الأدبي، نموذجاً، نموذجاً خفيفاً ولاشك، ولكنه لا يخفي إعجابه به؛ وإذا لم يتزوج بلزوك إلا في نهاية حياته، وإذا تخلى عن تكوين أسرة، فذلك بالضبط لتعاشي إعاقه تحقيق عمله كما حدث لبطله. وشخصية جوزيفين فإن كلايس مؤثرة جداً وصراعها موصوف وصفاً رائعاً من البداية حتى النهاية، لكن هناك بعض التصنع وبعض الطول في ذكر

نرقال* (جيرار لاثروني، 1808-
1855)، متبوعة باثنتي عشرة سونيتة
مجموعة تحت العنوان : Chimères. وعناوين
الأقاصيص هي : «أنجيليك»، «سيلفيا»*،
«جيمي»، «أوكافيا»، «إيميل». وتلحق
بها ملهاة بعنوان «كوريلا» ودراسة عن
الأسرار الدينية والديانات القديمة هي :
«إزيس».

پ -

پاميللا أو الفضيلة المكافأ عليها (PAMELA،
OR VERTUE REWARDED) [232]،
[241]. رواية ترسلية للكاتب الإنكليزي
صمويل رتشاردسن*، نشرت باسم مستعار
عام 1741. وفيها تصف البطلة، پاميللا
أندروز، لأسرتها تقلبات حياتها ؛ فبما أنها ابنة
فلاحين، فقد رثتها سيده نبيلة؛ وعند
احتضارها عهدت بها لابنها الكونت ده
بلغار. لكن هذا الأخير، الذي ليس إلا فتى
فاسقاً، يسعى في إغوائها ؛ فيهددها ويعاملها
معاملة قاسية ليلقي بها في النهاية بين مخالب
قواده. غير أن پاميللا تدافع عن نفسها، بل
تنجح بدموعها في إثارة شفقة سيده شاب ؛
فتجعله يحبها ويتزوجها في آخر المطاف.

وقد حصلت هذه الرواية التحليلية على
نجاح باهر. ونعترف بأنها مسهبة أكثر مما
ينبغي. ثم إن نيتها الوعظية، التي تنبع دائماً
من حس عملي قوي، ملبسة إلى حد ما.
فپاميللا، بالرغم من دموعها وحساسيتها
المرهفة، فتاة عنيدة تحسن التخلص من
الورطة.

غراميات مركريت وعمانويل. وبالرغم من أنه
يمكن التساؤل عن مشابهة مدار الرواية
للواقع - هل من الممكن أن تُبَد كل موارد
أسرة فنلندية فاحشة الغنى في سبيل تجارب
الفيزياء، في السنوات 1815-1825؟ -
بالرغم من ذلك، فإن رواية «البحث عن
المطلق» هي إحدى أكثر روايات بلزك إثارة
وتأثيراً. ولعلها لا تشكل جزءاً لا يتجزأ من
لوحدة المجتمع العريضة هذه التي هي أولاً وقبل
كل شيء مطولة «الملهاة البشرية»*، ولكنها
لها فضل كشف بعض أفكار المؤلف
الرئيسة والغريبة غاية الغرابة من خلال قصة
ثروى بلا كلل.

بحثاً عن الزمن الضائع (A LA RECHER-
CHE DU TEMPS PERDU) [33]، 36
(هـ-1)، 39، 41، 43 (هـ-2، 3)، 49،
54، 56، 57، 58، 61، 62، 64،
66-67، 72، 75، 77-78، 80،
82، 85-86، 90-91، 96 (هـ-80)،
103، 105، 107-108، 111،
119 - 120، 122، 128 (هـ-59)،
132 - 133، 140، 143، 145،
147، 155، 157، 159، 165، 172
(هـ-61)، 182 - 183، 185، 193،
209، 213 - 214، 216 - 217،
230، 235 - 236، 238 - 239،
248 - 253، 257-263، 267-
268، 276 (هـ-84)، 277 (هـ-102)،
279 - 281، 283.]

بنات النار (LES FILLES DU FEU)
[167]. مجموعة أقاصيص لجيرار ده

والقصة المروية بضمير المتكلم، بنبرة النعمة الفاضلة، لا تتمكن من استدرار تعاطفنا. ويُعتبر هذا العمل الأدبي أول رواية عن الأخلاق البرجوازية؛ أما شكله الترسلي (الذي فسره المؤلف في مقدمة روايته الأخرى، «قصة السير تشارلز كرانديسن»)، فقد قلده روسو وكرته وفوسكولو. واستلهمه كارلو كولدوني في ملهاتين من ملاحيه، قلّدتا بدورهما على سبيل الهدم، وأفضل هدم لما هو هدم هنري فيلدنيك: «تبرير حياة السيدة شامبلا أندروز» (1741)، المكرر فيما بعد في رواية «مغامرات جوزيف أندروز». وقد ألهمت الرواية اثنتي عشرة لوحة لجوزيف هايمور (1652-1788).

پارسیفال (PARSIFAL) [173 هـ] (71).

پیر مینار، مؤلف ضون کیخوته (PIERRE MENARD, AUTHOR OF DON QUIXOTE) [277 هـ] (107).

ج -

جاك القدری وسیده (JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE) [235، 243، 245، 270 (هـ)] . رواية هجائية لسدي ديدرو (1713 - 1784)، بدأها عام 1773 في لاهاي، وأنهاها خلال إقامته في روسيا. وكانت آخر أعماله الأدبية المهمة. وهي أطول حكاياته. وبها يفكر

ديدرو في إثارة الأذهان بحبوية أحكامه والمواقف الهزلية بل المضحكة أحيانا. وهذه الرواية حوار طويل، ولكنه حوار يتضمن كل أنواع المغامرات والحكايات والاستطرادات شديدة التنوع. وليست هناك أحداث متواصلة بالمعنى الدقيق. فسجاك وسيده، وهما شخصيتان -شاردتان، مستعدتان على الدوام للتفكر في كل شيء والتفلسف حول حياة الإنسان، هاتان الشخصيتان تقدمان لنا في بداية سفرهما، ولكننا لا نعلم من أين جاءتا ولا إلى أين تذهبان، ولا لماذا تنتقلان؛ يبقى أنهما لا تبدوان مستعجلتين، تتوقعان عن طيب خاطر في الطريق، وترجعان أدراجهما، وتجريان كل المغامرات التي تعرض لهما. وغالبا ما يتدخل المؤلف للتأمل في شخصيته وفي تصرفهما، كي يشركنا في تردداته حول ما سيجعلهما تقولانه أو تفعلاته. ولكن، إلى جانب هذه التأملات الهامشية، يستمر الحوار من الأول إلى الآخر، وتقاطعه حوادث أو لقاءات أو حتى طفرات مزاجية. وشخصية جاك، التابع، الذي له لهجته الصريحة ولا يتردد في توبيخ مخدومه وتأنيبه، شخصية مميزة جدا لنهاية القرن 18. إن جاك ولد طيب، فيلسوف ساذج، ولكنه حاذق وبمسن دائما التخلص من المواقف الصعبة. ولكي يسلي سيده، فإنه شرع في قص قصة حياته وغرامياته عليه، ولكن حكايته لا تني توقعها تأملات سيده الذي يذكره بمحادثة أخرى لم يروها له بعد، أو توقف باستطراداته الفلسفية الخاصة. ولسجاك رأي محدد في الحياة البشرية وفي أحداث هذا العالم؛ وهو يقول إن هذا الرأي

غرامياته في سن الشباب. ولكي يعثر جاك على ساعة اليد التي سرقت من سيده، ينطلق في مغامرة تنتهي نهاية سيئة : إذ يُسجن، ولكنه ينجح في التخلص من هذه الورطة. وبعد كثير من اللف، ها نحن من جديد قرب سرير جاك في بيت ديكلان. هنا تنتهي مغامراته، لأن ديدرو، الذي يريد أن ينتهي من شخصيته، فيما يزعم أنه يملك ذكريات مريبة من جهة أخرى، لم يُقدّم لنا جوهرها، ينهي حكايته اعتباريا.

هذه الرواية، الأصلية والغريبة تماما بعرضها وروحها، تذكر بعدد مهم من روايات القرن 18 : بدءا برواية «الشیطان الأعرج» لـلوساج، حتى رواية «كانديد» لشولطير ورواية «حياة تروسترام شاندي وآراؤه» * لشستين*. وقد أقر ديدرو نفسه بأن عمل شستين الأدبي كان مصدره الرئيس. ثم إن فظاظة مشاهد عديدة وتحرر اللغة وحيوية السرد، تنم عن تأثير رابلي، الذي كان ديدرو دائما شديد الإعجاب به. وهذا لا يمنع أن هذا العمل الأدبي يظل أحد الأعمال الأكثر أصالة في الأدب الفرنسي كله، بعبويه الظاهرة نفسها - ولكنها مقصودة ومدبرة - وبتشبك حادثاته وكثافة المدارات وتنوع الاستطرادات، التي تجدد أهميته من صفحة إلى أخرى. إنه بالتأكيد أحد الأعمال الأدبية التي يترأى فيه صراحة مزاج ديدرو الحاد الفارق الكرمي والعبري في كثير من الأحيان.

جان سانتوي (JEAN SANTEUIL) [33]،
36 (هـ-1)، 49، 57، 60، 86، 160،

قد استنبطه من تعاليم نقيه، أيام كان جنديا : فهو يزعم أن كل ما يحدث مكتوب في السجل الكبير للقدر وإذا حدث أمر من الأمور، فذلك لأنه لا يمكن أن يحدث بطريقة أخرى. وفي ضوء هذا المبدأ الذي لا يتزعزع يحكم على كل الأحداث البشرية : فهو يبحث نفسه ويبحث الآخرين على الاستسلام. وهذا تصور ديدرو نفسه وقد قُدم في شكل أولي ومبتذل : فالحياة سلسلة من القوى التي لا يملك الإنسان إلا وهم تسييرها. ثم إن جاك هو أول من يستسلم لمؤاخذات غير مجدية، سرعان ما ينبه سيده إلى أنها تتناقض مباشرة مع مبادئه ؛ ولا ينتظر جاك هذا التعنيف، ليندم عليها ويؤاخذ نفسه عليها، وذلك شريطة أن يعاود السقوط بعيد ذلك في التناقض نفسه. وهكذا يتبدى ملاحظا نزها لمحنه ولحن غيره، وبذلك بالذات يتفاهم جيدا مع سيده.

وفي بقية مغامرات جاك الفوضوية قليلا، تدرج كمية من الحكايات الأخرى : قصة غراميات السيدة ده للهومري والمركز ديزارمي* (التي ترونها مضيعة ثرثرة وودودة)؛ والمغامرة الخيالية لراهب ترك الرهبانية وصار سكرتير المركز ورواها بنفسه لبطلينا (وتلك ذريعة تُدرع بها ديدرو، ليوجه نقدا لاذعا للرهبان...) ؛ وحياة السيد ديكلان ومغامراته، التي يرويها جاك تارة، وسيده تارة أخرى، واللذان يجتمعان، معا، معلوماتهما وذكرياتهما. وفي لحظة معينة، يصاب جاك بألم شديد في حلقه، فيعجز عن الكلام، وعمل سيده ذلك وعلمه جاك أكثر منه. ولكن هذا الأخير يتحمل البلاء فيروي له إحدى

248 - 250، 253، 256 - 261، 275 (هـ-71)، 277 (هـ-103). رواية لمارسيل پروست* (1871-1922)، لم تنشر إلا عام 1952. ولنلاحظ، لإيضاح تاريخ هذا الكتاب، أن مارسيل پروست قد أعلن، منذ 1896، في رسائله إلى أصدقائه الحميمين، أنه قد شرع في كتابة رواية ضخمة، «عمل أدبي طويل النفس»، يعتقد عليه أهمية كبيرة. لكن بزوارده فالوا، الذي كان يعد أطروحة عن مؤلف رواية «بحثا عن الزمن الضائع*»، والذي كان يراجع أكداس الأوراق والملاحظات والمسودات المختلفة التي خلفها مارسيل پروست، لم يتعث منها مخطوطة «جان سانتوي» إلا في حوالي 1950: وهذه الرواية التي يفوق عدد صفحاتها ألف صفحة ليست بالضبط، كما ظنَّ وقيل زمتا طويلا، «محاولة أولية» لرواية «بحثا عن الزمن الضائع»، وإن صح أننا نجد فيها سلفاً للموضوعات الجهرية لعمل پروست الأدبي الرئيس. بل هي، كما يقول السيد أندره موروا في مقدمته، «كتاب متميز عنها تماما، وذلك ليس لأنه غير مكتمل فحسب، بل لأنه لا يزال ينقصه المدار الجوهري للرائعة الأدبية (والذي سيكون هو تحول طفل عصبي المزاج وضعيف البنية إلى فنان)، واستمرار الشخصيات الأساسية، وقرار كتابة الكتاب بضمير المتكلم، وشجاعة الغوص في لجة سدوم الكبريتية».

وتبدأ رواية «جان سانتوي» بالتقاء شابين يروائي معروف يترك لها قبل موته مخطوطة رواية سينشراها، ويطلها هو جان

سانتوي. وجان سانتوي هذا ولد صغير مفرط الحساسية (وهو شديد الشبه في هذا بمارسيل الصغير في كتاب «من جهة بيت سوان*»)، يتنبه لعالم الحب عبر المودة التي يكنها لأمه، ثم لصبية، هي ماري كوميثيف* (التي تُتعرّف فيها جيلبيرت سوان* سلفا). ثم يكبر جان سانتوي، وينسى ماري، ويتعلق تعلقا شديدا بأستاذه في الفلسفة، ويدخله رفيقه هنري ده رثيون المجتمع الراقي. وسيشارك في انطلاق الرأي الذي تحدته قضية دريفوس؛ لكن غرامياته ستستمر في شغل باله أكثر. وفي نهاية الكتاب، سيستعيد جان سانتوي هم أبويه، اللذين ستوحى شيخوختهما ووفاتهما لمارسيل پروست صفحات مؤثرة وعميقة، حيث نرى سلفا مجمل التأملات الكبرى التي سيتضمنها كتاب «الزمن المستعاد» والتي تتناول عمل الزمن والموت. وهذا التحليل الوجيز لا يسمح طبعا بتبين كل التشابهات التي توجد بين الروائين، بين عمل الشباب ورائعة النضج. فلا بد من ذكر القبلة المرفوضة في الصفحات الأولى، والغراميات الطفولية، والمشابهات التي هي متقدمة أكثر مما هي مبدوءة فحسب، بين عالم آل رثيون وعالم آل كيرمالت، وجملة كان معينة ستصبح «جملة سانتوي الصغيرة» الشهيرة، وابتداء موضوعة نسبة الحب وتدهور المشاعر، وموضوعة «توافق» بين الذكرى والإحساس، إلخ. ولا بد من الإلحاح أيضا على الأهمية التي يؤديها سلفا، في حساسية الكاتب، هاجس الطهارة والوعي بطابعه البعيد المنال. ولنذكر بهذه الجملة من

يستعمل المؤلف تقنية طبيعية، دقيقة دقة خاصة في أوصافه، مستسلماً للذائقة المرصية، مركزاً فضلاً عن ذلك على تحليل الانحطاطات والاحتضارات، كما في رواية بودنبروك، ولكن مع طبع مرضي أكثر بروزاً. وفي المقام الثاني، يمثل هذا الـ«مجتمع» الأوروبي (مركز ضائفوص الذي يؤوي رعايا من كل البلدان)، يمثل إجمالاً، وعلى علو 2000 م من الحدود، نوعاً من الجماعة خارج الزمن، البدائية والمقبلة في آن واحد. وفي المقام الثالث، يتعلق الأمر هنا، خصوصاً، بفرد، هو كاسطورپ، وهو نمط الألمانى المتوسط؛ فهذا الأخير ما كاد يحضنه الجبل ويحظى بملذات لا حد لها ولا حصر، حتى انتقل من الحياة المحمومة السطحية لعصرنا إلى مشاغل القرن 18، بادئا هكذا، على غرار فيلهلم مايمستر، في الاهتمام بثقافته وتكوينه. من هنا الجانب، ترتبط رواية مان بالتقاليد الكبرى لرواية التكوين (Bildungsroman). وفي أثناء سنوات التعلم هذه، يقرأ كاسطورپ ويسمع ويلاحظ، ويكاد المؤلف يبدو أنه يريد أن يثبت تفاهة معرفة تمتد من الأرصاء الجوية إلى التحليل النفسى، مُدنياً نوعاً ما الفضول من أجل الفضول. عندئذ تسمو الرواية وتكتسب سعة غير مألوفة مع ظهور مفكرين هما: سيثمبزيينى، وهو بلاغى متحمس لأفكار ثورة 89 وللعقلانية الليبرالية والفردانية للقرن 19، ونافظا، المدافع الذي لا يقل حماساً عن الجانب الفريزي والبدائى للإنسان النزاع إلى أشكال الحياة المشيوعه. ويحضر كاسطورپ مناقشاتهما بكثير من

رسالة إلى روبر ده مونتسكيو: «... وحتى في أكثر رغباتى حسية، قد يمكننى الاعتراف بأن أول محرك لها هو فكرة، فكرة قد أضحي بجيائى من أجلها، وإلى الدرجة الأكثر مركزية والتي توجد بها فكرة الإلتقان». وبهذه الأسطر اللاحقة: «لعل العدم هو الصحيح، وكل حلمنا غير موجود... وعندئذ سنهلك - ولكن بين أيدينا رهائن هم هؤلاء الأسرى الإلهيون الذي سيتبعون حظنا. والموت معه أقل مرارة، وأقل وضاعة، وربما أقل إمكانات...». إن رواية «جان سانتوي»، التي هي مشروع أول للـ«عمل الأدبى الضخم» عند مارصيل پروست، تؤكد سلفاً بحته الدائم عن جوهر الأشياء، وثقته بمهمة الفنان، المكلف بالتعبير عنه والإمساك به.

الجيل السحري (DER ZAUBERBERG) [266]. رواية للكاتب الألمانى طوماس مان* (1875-1955)، نُشرت عام 1924. يعود هانز كاسطورپ، وهو شاب برجوازي (يعود مان هنا، كما في رواية بودنبروك، إن لم يكن إلى وسط، فعلى كل حال إلى بطل من الإقليم ألتحالفى)، يعود هانز كاسطورپ إذن لبضعة أيام، إلى ابن عمه، يواخيم، الذي يعالج في مصحة في ضائفوص. لكن كاسطورپ، ما إن يخضع للجو الفتان لذلك الموضع، حتى يحس أو يحسب نفسه مريضاً وسقيم هناك سبع سنوات؛ وذلك إلى أن تنتزعه حرب 1914 من حلمه، وتدفع به إلى ساحة الرغى بقسوة. ويمكن التمييز بسهولة في هذه الرواية بين ستة طباع أو مكرورات أساسية. ففي المقام الأول،

الاهتمام؛ ولكن دون أن يتحاز مع أحدهما ضد الآخر. وتبقى هذه الشخصيات مجردة، بما أن قوامها يبدو مُستغرقاً بالتطور المنطقي للأفكار التي تدافع عنها. وهذا الجانب من الرواية لاقت للنظر، من حيث أنه يعكس، بجرية كبيرة، الوضع الدقيق لـ«ألمانيا قَائمًا»، التي كانت آنذاك ممزقة بين أيديولوجيتين متناقضتين. وتقوم المكرورة الخامسة على مغامرة غرامية بين كاستورب ودمام شوشا، وهي موظفة في ضاقوص، وهي حادثة موصوفة برهافة في الحسّ والنيرة هي خاصية الحب. ويمكن أخيراً تمييز رواية للـ«مُدَّة»، مماثلة نوعاً ما لمسيرة بروسست في رواية «بِحُثَا عن الزمن الضائع». وعند كاستورب وأولئك الذين يحيطون به في الجبل أن للزمن إيقاعاً مختلفاً عنه عند أهل السهل: فهناك إذن نسبية للزمن، «مطاطية». والحاصل أن هذا الجبل المسحور والساحر يبدو كأنه ينطوي على عدد لا يحصى من الأشياء. ويمكن اعتبار هذه الرواية وثيقة عن أوروبا انتقالية، موزعة بين اتجاهات نهاية القرن الأخير والآمال الأولى للقرن 20؛ ولذلك، فهي تنطوي على خاصية شهادة رمزية وواقعية بعمق في آن واحد. وتبين فيها مشاهد جديدة بفكاهي عظيم جداً، فكرة تتأرجح باستمرار بين الحياة والموت، وهذه الشخصية التي لا تُنسى، وذات السمة المُضحكة والرائعة، الهولندي مينير رويكورن، الذي يجعل كاستورب الرقيق، وقد عادت إليه حياته الضعيفة ولكن العبيدة، يجعله في مواجهة حياة أخرى، محتدمة وشهوانية، يأكل

بعضها بعضاً في حيويتها المفرطة، هي السيدة شوشا التي تهجر أحضان بير كورن لترتمي في أحضان كاستورب. ويبدو، في النهاية، أن حياة هذا الأخير المعتدلة والصالفة حتى الانزعاج، يقترحها علينا المؤلف نفسه مثالا يُحتذى.

جهة كيرمانت (LE CÔTÉ DE GUER.) (MANTES) [65، 80، 104، 280].

جوليا أو هلويز الجديدة (JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOISE) [241]. رواية ترسلية نشرت عام 1761 لجان - جاك روسو (1712-1778). صدرت الطبعة الأولى بعنوان: «رسائل عاشقين يسكنان في مدينة صغيرة في سفح جبال الألب، - جمعها ونشرها ج. - ج. روسو - في أمستردام عند مارك ميشيل بي». وكان نجاحها عظيماً، وخاصة في الأوساط الأرستقراطية: فحسب المؤلف نفسه كان لا يُد من كل الرقة ورهافة الحس اللتين لا يمكن اكتسابهما إلا بتربية طبقة الأغنياء لإدراك الدقة التي كان الكتاب مشبعاً بها. ورواية «هلويز الجديدة» تمحيد للحب والصدقة، ذينك «المعبودين» العزيزين على قلب روسو، من خلال شخصيتين مثاليتين يلدُ للمؤلف تزيينهما بأقتن صور الفضيلة: وفي الواقع، إذا كان إلهام الرواية ذاتياً تماماً، فإن مقاصد المؤلف أخلاقية بجلاء. ويشكل حب جوليا وسان - پرو، الذي تبيحه العراقل التي يصادفها، يشكل نوعاً ما تصعيد جان - جاك لشغفه بالسيدة

سان - پرو ؛ ولكن الأعراف المجتمعية تفرّق بين الشابين : فيغادر سان - پرو سويسرا متوجهاً إلى باريس، وتذعن جوليا لرغبة أبيها في زواجها من السيد ده فولار العجوز. وتؤدي جوليا واجبات الزوجة والأم، ولكنها تعجز عن نسيان سان - پرو، فتعترف لزوجها - في نهاية المطاف - بهذا الشعور الرقيق. ويصمّم السيد ده فولار على أن يظهر لزوجته ولصديقتها التقدير الذي يكنه لهما، فلا يتردد في استدعاء سان - پرو، الذي جال في أثناء ذلك في ربوع أوروبا وأمريكا، عارضاً عليه أن يؤويه في بيته. وبعد أن يمضي سان - پرو فصل الشتاء في بيت آل فولار، يغادرهم، ولكنه سرعان ما تأتيه رسالة من كلير، بنت عم جوليا، تحبوه فيها بأن جوليا سقطت طريحة الفراش بعد أن أنقذت أحد أطفالها الذي وقع في البحيرة فكاد يموت غرقاً. وستتوسل إلى سان - پرو، قبل أن تموت، بالألا يغادر البيت وبأن يسهر على تربية أطفالها.

وتتشكل الرواية لا من رسائل البطلين فحسب، بل أيضاً من رسائل كلير ضوّرْب إلى جوليا، ومن رسائل ميلور إدوار بومستون إلى سان - پرو، رسائل السيد ده فولار. وغالباً ما يكون سان - پرو قادراً في رحلاته بحثاً عن الهدوء والنسيان، على ملاحظة عادات مختلف الشعوب وشرائعها ومقارنتها بعادات فرنسا وخصوصاً باريس ذلك العصر وشرائعها، الأمر الذي يتيح بذلك لحروسو أن يعبر عن أفكاره الخاصة من خلال رسائل بطله، وأن يمجّد في كل مناسبة الحياة الريفية والبداية، وأن يضع إلى

دوّدطو، المقاطع في الواقع مقاطعة فظة، ولكن الموصل والمنجز بطريقة لذيدة في حلم رغبته المتحمس وفي إبداعه الأدبي. كان روسو يبلغ من العمر أكثر من أربعين سنة عندما تتيم بالسيدة دوّدطو تيماً حلالاً وحسباً في آن واحد، يحمسه طموح صادق إلى الفضيلة ؛ لكن لم يكن روسو ولا صديقه يستطيعان خيانة سان - لاهير، عاشق السيدة دوّدطو الذي لا مأخذ عليه. ومع ذلك، كان روسو قد آستأها باسم مشاعره، دون أن يُخضّعها. وبما أنه قد وقع في فخ فضيلته، لم يكن يستطيع من الآن إلا أن يجرب صداقة قائمة على عجة مشتركة، صداقة بين ثلاثة أطراف، صحيح أنها بريئة، ولكن تحقيقها سرعان ما بدا مستحيلًا. عندئذ تخيل روايته وكتبها، تلك الرواية التي لا تشكل حكاية إخفاق، بل تنوي أن تكرر التجربة وتنجحها لتبهر مبادئها بالمناسبة نفسها. وذلك بالرغم من الغموض الظاهر لحل العقدة ؛ لأن تحقيق هذه «السعادة الحميمة» ودوامها لم يقاطعها إلا حدث خارجي مقدّر، تلطّفه مرة أخرى قيمة الفعل الأخلاقية وفعاليته، حدث يدمر التجانس دون أن ينكره، ولا أن يطرح منه إمكان وجوده «الطبيعي» في قلب الشخصيات. ولكي يعطي روسو مزيداً من الحماسك لحلمه، فإنه سيضمّنه انفعالات طفولته ووضوح ذكرياته، مثابراً على استحضار الشخصيات المحصورة والموقعة جيداً في هذه المناظر الطبيعية لبحيرة جنيف التي كان يعرفها ويحبها كثيراً : تتحاب جوليا دطالنج ومؤدبها،

روسو وكأنه يريد تفسير فشل حبه للسيدة
 دودتو بعيوب مجتمع عصره : نقص
 المؤسسات الذي يدفعه، بلوامه، إلى يأس
 منعزل، نحو الحلم، الهروب والأبنية المثالية
 والعبادة المتحمسة للحياة الداخلية والخاصة،
 بما أن البساطة الطبيعية يصعب العثور عليها،
 وبما أن هذا الحلم يقُلص إلى مجموعات مختارة
 صغيرة، مَراس صغيرة من السعادة، لا تترك
 للأصفياء غير الطموح إلى الإلهي. هنا
 يكمن تناقض روسو في الظاهر وهو يشرُّ
 من جهة بالتبعية الإرادية للدولة وينفلق من
 جهة أخرى في تمجيد الفرد، موسعاً على غير
 علم منه الهوة التي تفصل العمل الجماعي
 عن الحلم وعن العمل الفردي الخالص، وهو
 تناقض ستدفع به الرومنسية إلى أقصى نتائجه
 من خلال تأليه «الأنا» و«الأمة». كل هذا
 يُخسُّ به في الاختلاف من حيث اللهجة
 بين رواية «هلوز الجديدة» ورواية «إميل»
 أو كتاب «العقد المجتمعي» : فهي لم تعد
 لهجة المشرِّع الإرادية والحازمة، بل هي لهجة
 الاندفاع والانسكاب، وهي مقدمة
 للسفوفونات العاطفية لكتاب
 «الاعترافات»* وكتاب «أحلام يقظة
 المتجول المنزول». هذه الرواية، التي تبدو
 لنا اليوم بطيئة بطوًاً مزعجاً أحياناً، تشتمل
 أيضاً على صفحات وصفية تتسم بحيوية
 لافتة للنظر وتتضمن سلفاً رؤية ذاتية
 للـ«منظر الطبيعي» كما تتضمن العناصر
 التي سينسق بينها فيما بعد رومنسيو العالم
 أجمع، ومن هؤلاء شاتوبرهان ولاهارتين ومدام
 ده ستايل وجورج صاند. ونجد فيها بعض
 التأثيرات السابقة، من رواية «الأميرة ده

جانب المثل الأعلى لحكمة الليبرالية
 الانكليزية وسخائها، بساطة عادات سويسرا
 وعملاتها المجتمعية. وذلك لأن هذه الرواية هي
 أيضاً، وقبل كل شيء، رواية فلسفية، ومن
 بين الأطروحات الأخلاقية والمجتمعية المطروحة
 والمناقشة في الرسائل الخاصة، هناك
 موضوع أساسية، عزيزة على جان - جاك،
 تستخلص من مجموع الرواية بالذات،
 ومفادها أن كلاً منا قادر على العثور في
 نفسه على الإنسان الطبيعي وقادر على إعادة
 خلقه في حياته : ذلك هو مغزى رواية
 «هلوز الجديدة». وليس هناك ما هو أكثر
 براءة في هذا المنظور من غراميات جوليا
 وسان - پرو؛ ولكنهما نسيان معاً أن الحياة
 «وفق الطبيعة» لم تعد ممكنة بسبب الأصول
 ذاتها المعمول بها في المجتمع : فالمجتمع
 لا يعترف بجهما : فهو، إذ يعطي جوليا
 لرجل لا تحبه، يضعها من حيث لا يشعر
 في طريق الزنى. وهكذا يبدو الكذب نتاجاً
 مجتمعياً معارضاً للصرحة الطبيعية. وتتجنب
 جوليا بشعورها الديني واستقامتها الفطرية
 إمكان الخيانة، التي يتساهل المجتمع بالمقابل
 في ارتكابها. وإذ يئدي السيد ده قولمار نبلاً
 شعورياً مماثلاً، فإنه يساعد جوليا وينشران
 حقيقة الفضيلة في حرية سعيدة. وتُرجع
 جوليا، بمراعاتها للواجب ودون أن تنكر حبها
 الأزل، ترجع للفرد طهارته الأصلية وتعيد
 التجانس للأسرة، تلك النواة المجتمعية التي
 تشكل «أقدم المجتمعات» و«أول نموذج
 للمجتمعات السياسية». وإذا أُبطلت
 العمودية والكذب، سَمَح مثل هذا الوسط
 بازدهار التفاهم وصفاء القلوب. هكذا يبدو

كليش» إلى رواية «كلابيس هارلو»، مروراً برواية «ماريانا» لسماريفو ورواية «مانون ليسكو»* لآلب پريغو*. أما المعاصرون، فإنهم كانوا يذوقون في رواية «هلويز الجديدة» ليس فقط حكاية حب ببس، بل بحثاً في أشد المواضيع تنوعاً، سياسية، دينية، بشرية، تروية، فُصل فيها الكلام بمغلاة عاطفية عزيزة على ذوق العصر. وقد ساهمت هذه الرواية مع رواية «إميل» في أن تخلق حول روسو شهرة الثوري تلك، التي جعلته يُنفى من فرنسا ثم من سويسرا، مجبرة إياه على اللجوء إلى إنكلترا، الأمر الذي لم يكن أدنى أسباب النجاح العظيم والسريع الذي عرفته رواية «هلويز الجديدة».

جيل بلا (GIL BLAS) [255، 258، 272 (هـ-27)].

جيرمينال (GERMINAL) [223 (هـ-53)].
- تر. عربية : مطبعة الهلال، القاهرة، 1965.

جيرميني لاسيرنو (GERMINIE LACER-) (TEUX). رواية لادمون (1822-1896) وجول (1830-1870) ده كونكور* نشرت عام 1865. بالبحث عن فن يكون في الوقت نفسه استحضاراً حياً للواقع ووثيقة مثيرة عن شرور المجتمع الحديث، وضع الأخوان كونكور بهذا العمل الأدبي منهجاً أدبياً جديداً. فقد صوّرت فيه مغامرات خادمة الحزينة بدقة وحشية لا تقصي الشفقة مع ذلك. وتتبع خطوة فخطوة، في هذه

الرواية، مختلف مراحل إذلال كائن بشري حتى وفاته. فالكذب والسكر وأحلام الحب والسرقة كلها تختلط في حياة البطلة جيرميني. وحبها لشخص لا يستحق هذا الحب، وهو جوثون، يقودها من خراب إلى خراب حتى العهارة وأرذل عيشة. والكتاب، الذي يبدئ بحكاية أولى عن طفولة جيرميني التي روتها بنفسها لمعلمتها العجوز، ينتهي برؤية زاوية من المقبرة التي فيها قبر عُقل يضم رفات فاسدة تعيسة. إن هذا العمل الأدبي، اللافت للانتباه من حيث هو تصوير لحياة الطبقات المسحوقة، يقصد أيضاً إصدار حكم تاريخي على المجتمع والأخلاق. فانطلاقاً من حالة معروفة في الواقع ومدروسة كوثيقة نموذجية عن العصر الحديث، يرسم الأخوان كونكور لوحة «حقيقية» يسعى فيها الفن والعلم إلى أن ينصهرا في إبداع عظيم. إن مبادئ هذه الصيغة الأدبية الجديدة، التي يبدو فيها تأثير فلوير وتين الفكري ظاهراً للعيان، سيطقتها زولا ومدرسة أدبية بأكملها (هي الطبيعية) فيما بعد. لكن بينما كان الأخوان كونكور يواصلان وصف السجايا والأهواء بعناية فائقة الدقة واهتمام دائم بالتونيات، نجد زولا والطبيعيين يصورون عموماً الحياة المجتمعية وشرورها في قسماتها الكبرى ومن زاوية فظة؛ وذلك بنوايا لا شك في سنجاليتها.

الجلد الخبب (LA PEAU DE CHAGRIN) [59، 202-203، 207، 243]. - تر. عربية : فريد أنطونوبوس، سلسلة ماريان، نشر عويدات، بيروت، 1982.

الجمهورية

(Η πολιτεία η περί της διχτης)

[96 (هـ-67)، 178، 219 (هـ-1)]. -
تر. عربية : حنا حجاز، دار التراث، بيروت،
1969

جناحا الحمامة (THE WINGS OF THE DOVE)
[223 (هـ-53)].

د -

دومينيك (DOMINIQUE) [243]. رواية
لسأوجين فرومتان* (1820 - 1876)،
نشرت عام 1863. وهي تحكي قصة
دومينيك ده بري، اليتيم، والذي ربه عمه
عجوز ومعلم شاب في الريف ؛ وهو
متوحش وغريزي، ولذلك فهو ذو طبيعة
حساسة جدا. وعندما بلغ سن المراهقة، بعثه
كافلاه إلى الإعدادية ؛ وما أنه حالم، فإنه
يتعاطى الشعر وله صديق واحد، هو
أوليفي، وتقلب ابنة عم هذا الأخير، واسمها
مادلين، تقلب كيانه بعمق، ولكنها، وهي
أكبر منه بستين، تتزوج ألفريد ده لبيفر
وتظل في صداقة طيبة مع الفتى. ويصير
حب دومينيك الذي لم يُبَّحْ به، أكثر شدة
وألما ؛ فهو يريد أن يعيش بالقرب منها،
ويعرفها قليلا بروحه ؛ ويصير هواه من الحدة
بحيث لا يستطيع إخفاءه البتة. وتود المرأة،
لكرم روحها، أن تعالجه، ولكنها تتبين سريعا
أنها تحبه هي أيضا، فتبعده عنها إلى الأبد،
وقد أصابها الذهول، جاعلة بينهما اعترافها،
الذي هو عقبة رفيعة. وخلال هذا الوقت،

جرب دومينيك حظه في الأوساط الأدبية،
ولكن بلا نجاح ؛ وما أنه لا يتجح أيضا
كاتباً سياسياً، يعود إلى أرضه، حيث
سببى، ريفيا نبيلاً وعمدة وزوجا وأبا،
مغمورا وهادئا. ويتناول التحلي عن الحب،
الذي يفرضه تمزق المرأة المغرمة والعفيفة على
ضمير الرجل، يتناول برقة قصوى وبنبرة
اعتراف مقنن. ثم إن الكتاب سيرى ذاتي
جزئيا ؛ وهو دالٌ من حيث إن فرومتان،
وهو رسام بلا مهارة وكاتب بارع وناقد نافذ
للرسم الفنلندي والهولندي ويعرف حدوده
تمام المعرفة، قد أراد أن يعبر هنا عن ضرورة
أستسلام الإنسان، عندما يحس بأنه لا يملك
قوة أن يكون الإنسان الذي حلم به في
شبابه المغرور. تلك هي الفكرة العميقة لهذا
الكتاب، ولعل ذلك ما يميزه عن غيره من
روائع الرواية النفسية السيرية الذاتية. وما
يجعل من هذه الرواية عملا أدبيا أصيلا
وموثرا، النبوة المتنوعة الخريفية المعدلة حتى
في اندفاقها، والحماس الساذج والرومنسي
المعتدل والمتحول إلى موقف يكاد يكون
كلاسيكاً.

الدوقة ده لانجي (DUCHESS DE LAN-) (GEAIS)
[71-72، 174 (هـ-88)].

الدكتور فاوستوس (DOCTOR FAUSTUS)
[256، 278 (هـ-96)]. - تر. عربية :
محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر، القاهرة، ط. 3، 1958.

دير شرتريي پارما (LA CHARTREUSE DE)
(PARME) [243]. إنها آخر أعمال

ستدال* (هنري بيل، 1783-1842) الأدبية، وقد نشرت عام 1839. في الفصل الأول الذي يحمل عنوان «ميلانو عام 1796»، يركز المؤلف على المسارات المزعومة للملازم الفرنسي اسمه روبر، فيعرفنا بالمركز المعجوز ضيل ضونكو، نصير التمسا والرجعي الشرس، وعلى الخصوص يعرفنا بامرأتين، هما المركيزة الشابة وأخت المركز، جينا ضيل ضونكو. ويلمّح المؤلف، بإشارات سريعة، إلى أن بطل الرواية، «المركز الشاب» فابريس ضيل ضونكو، هو ثمرة علاقة حب بين روبر والمركيزة. ويكر هذا الولد في الفترة العاصفة والحجدة للحروب النابوليونية. وفي قصر كرياتا (ثم كرياتن)، على بحيرة كوم، حيث يمثل أبوه وأخوه البكر الرجعية والظلامية، يلزم هو أمه وعمته جينا (أرملة أحد ضباط نابليون). وفي سنة 1815، وعند سماعه خبر عودة نابليون من جزيرة إيلب، يهرب فابريس من البيت للكفاح معه؛ وبعد مغامرات خيالية يصل إلى واترلو، وبالضبط في زوال يوم المعركة، التي يشهدها دون أن يفهم منها شيئاً ذا بال، مضطراً إلى الانسحاب فيما بعد. وعند عودته، يطرده المركز ضيل ضونكو، فيلجأ إلى بيت عمته في پارما. وبالفعل، فالحساء جينا، التي ظلت أرملة، كانت قد عرفت الورير الأول لأمير پارما، الكونت. موسكا؛ وإنقاذاً للمظاهر، كانت قد تزوجت اللوق ده صانسفيرينا المعجوز، وكانت زينة بلاط طاغية پارما الصغير، الذي هو بلاط يعيش خارج عصوه. وفي هذا الوسط، يحاول الفتى فابريس أن يظهر

طموح عمته، فيستعد، الآن وقد سُدّت في وجهه طريق المجد العسكري، لأن يتبع الحياة الكنسية ويصير معاوناً للأسقف المعجوز. ولكن شبابه الحامي الذي ينقصه هدف حقيقي، يجره إلى علاقات غرامية مغامرة وسهلة. وكانت عاقبة إحدى مغامراته مبارزة قتل في أثنائها الممثل الهزلي جيقي. ويستغل الحادث في پارما حساد الكونت موسكا والحساء صانسفيرينا والمتأمرون عليهما. ويُدعى فابريس إلى العودة بوعود كاذبة بالحصانة، فيُحسب في القلعة، في قمة فارنيز، البرج الشهير (وهو النسخة الخيالية لقصر سانت - آنج). ويقيم هناك مدة طويلة، وهو مهتد بالموت باستمرار. وخلال شهر الأسر هذه، يولد ويكبر حب فابريس وكليلا الصغيرة، ابنة حاكم القلعة، الجنرال الطموح فابلو كوتني. ويتواصل الفتى والفتاة بحيل بارعة كثيرة، في حين تحشى اللوق ده صانسفيرينا - بحق - أن يسم أعداؤها ابن أخيها، فتبعث بوسائل الحرب إلى فابريس، باتفاق مع كليلا. وينجح في الهبوط من البرج وينجو بنفسه. لكن إحدى الوسائل المستعملة لتيسير هربه كانت هي جرعة الأفيون القوية التي تجرّعها الجنرال فابلو كوتني الذي يكون على حافة الموت؛ وتندم كليلا ندماً شديداً، فتندر لكن سلم أبوها من خطر الموت، لتتبع إرادته في كل شيء وتبتعد نهائياً عن فابريس. ومن ثم ستزوج المركز الثري جدا كريستزي. وخلال هذا الوقت في پارما، مات الأمير المعجوز مرضاً، وهذا ما يظنه الناس على كل حال؛ والواقع أنه قد سمّمه الشاعر المتأمر بيرانتني بالاً،

الجميع - مفرط السرعة واعتباطي بعض الاعتباطية. ولكن عيبا من هذا النوع لا يكفي للنيل من جمال هذه الرائعة الأدبية. وقد مرَّ استدال في هذا العمل الأدبي كل مثله الأعلى في الفن والحياة، وأعني السراب البعيد منذ الآن لمجد الملحمة السناپوليونية، وحب المغامرة، وحب العميق لإيطاليا المعاصرة وإيطاليا عصر النهضة المعجب بها أيما إعجاب (وقد كلّفنا هذا الأمر النجاح الباهر والمثير لبلاط پارما المفاقر للتاريخ)، ولكن على الخصوص حب الحب. وفي كتاب هذا الكاتب، الذي أدركته الشيخوخة، نبوة جديدة : فمغامرات بطله تُقدّم بنوع من الكآبة الحقيقية والتسامح الغرامي، والرواية تقترب من الرقة اللاواقعية لقصيدة رومنسية. ويغيّر وجه التحاليل النفسية المهذبة، ودقة الأسلوب العنيدة والدقيقة، والاعتبارات الفلسفية - الأخلاقية، يُغيّر وجه كل ذلك في السعادة النادرة لرؤية غنائية، والتي تبلغ في أفضل الصفحات (وما أكثها!) الصفاء الإيقاعي لنشيد. وظلت بعض الحوادث شهيرة : استحضار معركة واترلو الأصيل جدا، حياة فابريس في البرج...، ولكن قمة الكتاب الرفيعة وخاصيته الحقيقية تظلان هما ذلك الاستسلام الموفق لخيال مزاج كاتب يلدو، بطريقة رائعة، تحليليا وعقليا. وإذا كانت هذه الرائعة الأدبية شبه مخمورة في وقتها (إذ لم يقدّر الكتاب إلا بعض المطلعين)، فإنها تبدو لنا اليوم أحد الكتب الجوهريّة في أدب القرن 19 كله. ويحتل في النصف الأول من القرن المكانة التي تحتلها رواية «التربية

بمساعدة من الدوقة ده صانسفيرينا. وبما أن الكونت موسكا قد قمع عصيانا صغيرا، فإنه يحس بنفسه قويا لدى الملك الجديد، يانوتشي - إرنست الخامس، إلى درجة تكفي لأن ينصح بالعودة فابريس وعمته التي كانت قد تبعته في هربه. ولكن فابريس، الذي علم بزواج كليليا الذي سيم عمما قريب، كان قد عاد إلى پارما، على عجل، والتحق طوعا ببرج القلعة، مسلما نفسه بذلك لأعدائه. وتلى ذلك سلسلة طويلة وسريعة من الدسائس : فأعداء الكونت موسكا ينتظرون ثانية ويسعون في قتل فابريس ؛ وذلك في حين تسعى الدوقة ده صانسفيرينا (التي يبدو حبّها لابن أخيها جليا من الآن، والتي تعدّها الغيرة) في إنقاذه وتنصحه بألا يعكّر زواج كليليا على الإطلاق. أما الملك الشاب، المغرم بصانسفيرينا، والذي استغل قلق الدوقة، فيعدها بأن يطلق سراح فابريس، مقابل نيل حظوتها. وما أن اتفق على ذلك وتُفد حتى غادرت صانسفيرينا پارما، جاذبة معها الكونت موسكا الذي سيتزوجها فيما بعد. وأما فابريس، الذي دخل الآن الحياة الكنسية، فيصير داعية ذائع الصيت ؛ ولكن هواه يتأكله، فلا يفكر إلا في العثر على كليليا، مقاوما حبّه مرة وواجهه مرة أخرى. وينجح أخيرا في الالتحاق بها فترة قصيرة ؛ ويعجّل موت طفلها بها إلى القبر، وقد عدّها الندم. وحينها يتخلّى فابريس عن الأجداد والثروات، وينسحب إلى دير شترتري پارما، ولا يتأخر عن الموت هو أيضا. والقسم الأخير من الحكاية هو - في رأي

الدولة البوليسية. ويشكل موسكا الذي يخرق المؤامرات في صفة حكيم ماهر، والمأمور المستبد المرعوب هو نفسه والذي يعج عالمه الصغير بيوليسه السري، والمتآمرون المتتورون الذين يهيجون الشعب ويعملون في الواقع لمصلحة منافسي الأمير، وتأثيرات ما وراء الحدود، يشكل كل ذلك شخصيات معروفة كثيرا.

وتبين أن هذا الكتاب الجوهري في القرن 19 يظل جوهريا في القرن 20 أيضا. فستدال يبلغ، هنا أيضاً، المثل الأعلى لشعاره (الذي استمدّه من ضانطون): «الحقيقة، الحقيقة المرة».

والشفافيات الوحيدة في هذا العالم القاسي هي الوجوه، في نهاية المطاف: وجه صانسقينينا الأساوي، ووجه كليليا المؤلم، ووجه فابريس المتعالي المترفع المتلهف في أن واحد، فابريس الذي يتجاوز كل كراهية وكل احتقار. هذه الوجوه هي الحب، الأبدي، مع الطموح والخطأ. الحب الذي بدا لاستدال كذلك المنظر الطبيعي «الجليل» الذي كان فابريس يتأمله من برج فارلنيز - تر. عربية: عبد الحميد اللواخلي، دار الكتاب المصري، 1947.

الدفاتر (CAHIERS) [36 (1-هـ)، 267 (71-هـ)].

دراسة أخرى للمرأة (AUTRE ÉTUDE DE FEMME) [243، 256].

العاطفية* في النصف الثاني منه. وفي رواية «دير شرتربي پارما»، ما يشبه قمة علم النفس المهذب في القرن 18 (ولتذكر إعجاب استدال بلاكلو؛ وذلك في حين أن دقة الملاح وإقصاء كل تفخيم، باسم حماس واضح واستمراري جدا يكاد يكون مكظوما دائما، كانت تتيح سلفا لاستدال أن يجني أشد ثمار الواقعية الناشئة حقيقية وأن يواجه بقوة اللوحة العريضة للعادات التي لم يعجب بها بلزك ولم يدرسها عبثا. وأخيرا، ولعل هذا إحدى أكثر سمات هذا الكتاب الحدئي أصالة، فإن المغامرة تلبو فيه التعبير الشعري عن أخلاقية حميمة، تجد فيها حلها.

وهذه الخصائص كافية لكتاب عظيم. وهي لا تتيح بمفردها تفسير النجاح. ولا يني كثير من القراء يقرأون رواية «دير شرتربي پارما» ويعيدون قراءتها. فهل يتعرفون أنفسهم إذن في ملاح تيران، أو في ملاح فابريس؟ ذلك ممكن. إنهم يجدون أنفسهم أيضا، بل أكثر، في إماراة پارما، في ذلك البلاط الصغير الذي يعج بالدسائس بينما يشهد آل فيرانتسي بالأضغاثهم وأسلحتهم.

ولا تلبو پارما صورة مختصرة لإمبراطورية بقدر ما هي صورة مختصرة لمجموعة من القوات وللبشرية المتألمة. فالطموحات الشخصية والأهداف السياسية تتمازج فيها أشد ما يكون التمازج. ويعطي برج فارلنيز وسجائوه الزاحفون وجنراله كوتشي الذي لا يهه سوى أن يحظى كل شيء برضى الملك، يعطي ذلك كله صورة مصغرة عن

هـ -

«مشاهد حياة الأقاليم» («المهارة البشرية»)،
هي أحد الأبنية الأصيلة : فهي تتبدى في
شكل رسالتين ؛ إحداهما ضخمة وتشغل
الرواية كلها تقريباً، وهي اعتراف الكونت
فيليكس ده فاندنيس للكونتيسة ناتاليا ده
مانرفي ؛ والأخرى تشكل في بضع
صفحات جواب الكونتيسة. تكون هاتان
الشخصيتان على وشك الزواج، لكن
السيدة ده مانرفي تلاحظ لدى خطيبها
أحلام يقظة مفاجئة وطويلة، فتسأل عن
سببها ؛ ويجيبها بقصة حياته. فالفيكونت
الشاب ده فاندنيس يتلقى تربية صارمة
خالية من الحب والحنان، فيذهب إلى حفلة
راقصة تقام على شرف دوق أنكوليم. وتأتي
سيدة فائقة الجمال فتجلس إلى جانبه، في
إحدى زوايا قاعة الاستقبال. ولا يستطيع
المراهق المفتون أن يمتنع عن تغطية الذراعين
البادين لناظره بالقبل. وبعد وقت قليل،
وفيما هو يحلم بالحسنة المجهولة، يقدمه
صديق له إلى الكونت والكونتيسة ده
مورتصوف: فيتعرف في هذه الأخيرة السيدة
المهانة ويمحضها في الحال حباً خالداً.
ويسميا «زنبقة الوادي»، ذلك الوادي الذي
يقع فيه قصرها، على ضفاف نهر الأندرا.
ويعرض كل إغراءاته، ويغوي الكونت
وطفليه. ويصير عما قليل صديق البيت
ويخالط أفراد أسرة غير متجانسة : فالكونت
ده مورتصوف، وهو مهاجر سابق، أكبر
سناً من زوجته، يشرف على الجنون ويجعل
حياتها غير ثابتة ؛ وتتحمل كل شيء بصبر
أيوب حباً في طفليها. وتناثر تدريجياً بمشاعر
فيليكس ورقته، فتعني لهما الحدود الدقيقة

الهاربة (LA FUGITIVE) [74، 93
(هـ 11)، 94 (هـ 24)، 249].

هلويز الجديدة (← جوليا أو هلويز
الجديدة).

هـ. م.، بولهام المحترم (H.M. PULHAM,
ESQUIRE) [208].

و -

الوجه الآخر للتاريخ المعاصر (L'ENVERS
DE L'HISTOIRE CONTEMPORAINE
[202].

الوقع العجيب [242، 277، (هـ 103)]
(← قصص نموذجية).

«وردة لإميل» (A ROSE FOR EMILY)
[275 (هـ 75)].

ز -

الزمن المستعاد (LE TEMPS RETROUVÉ)
[70، 82، 86، 93 (هـ 11)، 104،
134، 192، 238، 269، 280].

الزنبقة في الوادي (LE LYS DANS LA
VALLÉE) [244 (هـ 62)]. رواية
لأنوربه ده بلزوك، نشرت عام 1835.
هذه الرواية، التي هي أول دراسة في

أزهى الصور، رومنسية هائجة، غالباً ما تفسدها صور فاسدة الذوق. وتشكل نيرة إجابة ناتاليا، مع اعتراف فيليكس، تقابلاً طيباً وتُنتهي بنغمة تهكمية، غير منتظرة، هذه الحكاية المأساوية. - تر. عربية : هيج شعبان، سلسلة أعلام الأدب المعاصر، المطبعة البولسية، بيروت، 1966؛ سلسلة ماربان، نشر عويدات.

زنجي «الترجس» (THE NIGGER OF THE «NARCISSUS») [223 (هـ-52)، 275 (هـ-75)]. رواية نشرها الكاتب الإنكليزي بلداً، البولوني مولداً، جوزيف كونراد (تيودور جوزيف كونراد كورزيئوفسكي، 1857 - 1924)، ضمن مجلة «New Review»، عام 1897؛ ثم أعاد نشرها في مجلّد في السنة التالية. وتحمل الطبعة الإنكليزية عنوان: «The Nigger of the castle» [زنجي «الترجس». حكاية عن السلوئية]، بينما تحمل الطبعة الأمريكية عنوان: «Children of the Sea» [أطفال البحر]. وهي من أحسن روايات كونراد، تلك الرواية التي تختلط فيها صفاته المتناقضتان اختلاطاً أكثر انسجاماً؛ وهاتان الصفتان هما: رومنسية من نوع خاص، وميل إلى العظمة والبساطة نجده في الملحمة. وتستلهم الرواية المصاعب التي كانت لسكونراد مع البحر في الواقع، والتجربة التي خرج بها من ذلك. يبحر المركب الشراعي، «الترجس»، الراسي في إنكلترا، يبحر في اتجاه بومباي. وحين يجتمع طاقم السفينة

حدّاً، المطابقة لواجبات الدّين. وتضني نفسها، إلى أن تتمكن من قهر الهوى الذي يشتمل بين أعطافها، مخفية إياه تحت قناع عاطفة الأمومة، ويتسبّب عهد الإصلاح في تغييرات سعيدة في وضع آل مورتصوف المالي؛ ويفضل تأثير أبوي الكونتيسة يصير فيليكس أحد أمناء السر الخاصين لسليوي الثامن عشر. ويقرّر البقاء وقياً بدقّة لحبّه السأفلاطوني، لكن مركيزة انكليزية، جميلة جدّاً ومنحرفة، تفرّغ به وتجعله يتخلّى عن هذا القرار. وبما أن فيليكس يتمزق بين ملاك وشيطان، بين حبّ طاهر وهوى شهواني، فإنه لا يستطيع أن يصمّم على التضحية بأحدهما في سبيل الآخر، إلى أن يفقد الاثنين معاً: فالكونتيسة ده مورتصوف تعلم بعلاقته الغرامية، فمرض بعسر الهضم وتموت جوعاً وعطشاً، نتيجة لذلك. أما المركيزة، فإنها تهان بسبب هجرها دون كلمة، ولذلك تهجره. ومن رسالة تسلمها له الكونتيسة عند موتها، يعلم أنها أحبته دائماً حبّاً شهوانياً، منذ أول لقاء لهما في حفلة دوق أنكوليم الراقصة. ومنذئذ، «تصبح حياتها مسكونة بشبح»: ذلك هو سبب كاتبها المتقطعة. أمّا الكونتيسة ده مانوفي، فتعيد له، في جواب روحاني، حريته، موصية إياه بألا ييوح بمثل تلك الأسرار لراع زوجة يجها مستقبلاً؛ وذلك لأن هذه الزوجة قد يمكنها أن تفقد الشجاعة عند التفكير في مقاومة ثلاثة أطياف. إن الكتاب مسكون بالشبح الملائكي للسيدة ده مورتصوف، «زنبقة الوادي»، التي لا تحتفظ بطهارتها إلا في مقابل حياتها؛ وحب فيليكس مصوّر في

كونراد في خلق نوعٍ من السراب حول مخلوقاته : فهذه المخلوقات تبدو ذات حياة وقيمة مزدوجتين، فهي تبدو متممة إلى الحياة الأرضية وإلى قوى غامضة في الوقت نفسه. ويذعن رجال السفينة («الترجنس») كلهم لمسؤولية غير منتظرة، إلى أن يخلصهم موت الزنجي، ويبيّن لهم أنهم كانوا ضحايا آتزاز مشؤوم، لم تكن الباخرة أقل عرضة لسحره. وتسبح الرواية في مناخ شعري وفوق الطبيعي في آن واحد. وعلاوة على هذا النجاح الذي حققته الحكمة في مجموعها، يتضمن الكتاب أفضل صفحات كونراد في شؤون البحر.

ح -

حبّ لسوان (UN AMOUR DE SWANN)
[55، 61، 89-90، 103، 105-
106، 112، 133، 162-163،
189، 210، 225 (هـ-95)، 252-
254].

حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة (THE LIFE AND STRANGE SURPRISING ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOÉ, OF YORK, MARINER) [234، 258]. رواية لـلدانييل ديفو* (حوالي 1660-1731)، صدرت عام 1719. وهي من أشهر كتب الأدب العالمي كله. والأصل التاريخي لموضوعها معروف، وهو مغامرة البحار سيلكيزك، الذي كان قد تُرك عام 1705

الجديد على ظهرها، يتقدم زنجي ضخم، هو جيمس وايت، الذي جُنّد لتوّه. وتبدأ الرحلة البحرية الطويلة. ويُحدّث حضور هذا الزنجي المريض - الذي تبهز نوبات سعال رهيبه - نوعاً من الضيق عند البحارة : سواء عند سيدكلطون العجوز، وهو الأقدم خدمةً والذي تنشّطه حكمة توراتية، أم عند ضونكين، العنيد الذي لا يصلح لشيء والذي يفسد كل المناقشات، أم عند الطباخ الذي هو ضحية الميول الدينية المفرطة. ويتعلق الجميع ببيكر، ضابط البحرية المعاون، وهو ضابط لاشك في أنه ذكي ويحبّ مهنته، ولكنه تنقصه الصفات المشرقة التي تصنع القبطان الجيّد. ويسهر على هؤلاء جميعاً الوجه الهادي للقبطان ألسطن، الرزين ولكن القادر أيضاً على بذل طاقة قصوى. وشيئاً فشيئاً تسطر شخصية الزنجي سطوة مشؤومة وغامضة على الجميع : فهو يؤذي رفاقه ويهينهم ؛ ولكنهم يخدمونه ويكافؤونه بعنايتهم، ويكون له الضغينة في نفوسهم. ويودون جميعاً لو يتخلصون منه، ولكنهم يبدون مسحورين في الوقت نفسه بخاطر الموت الذي يتهدده. وفجأة تحدث عاصفة، فيخاطر عدة رجال بحياتهم في سبيل أنتشال المريض من قمرية كان آخذاً في الغرق فيها. ولكنهم لا يتلقون منه أي كلمة اعتراف بالجميل. وعندما يعزّم الزنجي أخيراً على الموت، يظل السحر ويظل طاقم السفينة - الذي كان على أهبّة التمرد على قبطانها - مشدوهاً بعض الوقت. ثم تعود الحياة على السفينة كما في الماضي وتبلغ هذه الأخيرة نقطة وصولها وهي أسعد ما تكون. ويترع

في جزيرة خوان فرنانديث الموجودة في عُرض بحر الشيلي، وهي مغامرة كانت قد هيّجت العواطف في إنجلترا. وفي سنة 1709، خلّصه ألقبطان رودجرز، وهو سبّاح مقدم كان يدور حول العالم، خلّصه بعد أربع سنوات من العزلة، وقد كاد يعود إلى الحالة المتوحشة. وكان ألقبطان رودجرز قد نشر حكاية رحلته، فتركز اهتمام القراء الصفحات التي تروي كيف عاش ألكسندر سلكيرك أربع سنوات وأربعة أشهر وحيداً، في جزيرة. وكان دانييل ديفو يدنو أتخذ من ألكسندر التي كانت مضطربة. وهو لم يكتب روايات، بل مقالات نقدية سياسية. ونظراً لأن لديه بنات في سن الزواج، فإنه كان في حاجة إلى المال. ولذلك فكر في الإفادة من قصة ميلكيرك. فذهب إلى الناشر تايلور، الذي عرض عليه المشروع الآتي : «حياة روينسون كروزوي، بحار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة ؛ هذا البحار الذي عاش ثمانية وعشرين عاماً وحيداً في جزيرة ققراء، في عرض سواحل أمريكا، على مقربة من مصب نهر أورينوكا العظيم، بعد غرق سفينة هلك كل راكميها إلا هو الذي ألقى به آلاء إلى الساحل». وأعطى تايلور لسديفو توصية بكتابة مجلد من ثلاثمئة وخمسين صفحة على هذا التصميم. ولم يظهر اسم المؤلف على المجلد. وروينسون كروزوي (وكروزوي هو لقب رفيق المؤلف في أيام الدراسة) ولد تهرسه شهوة المغامرات ؛ فبالرغم من نصائح أبويه الحكيمة، يهرب من ألبيت، ويبحر إلى هول،

ويغرق بيرموث، ويبحر من جديد، فيقبض عليه قرصان بربري من سلا، حيث يبقى مستين ؛ ويفر في مركب مع عبد مورسكي صغير اسمه خوري، يبيعه لاقبطان برتغالي، يحمله إلى البرازيل. ويستقر فيها روينسون غارساً، ثم يرى أن الأفيد له أن يتعاطى النخاسة. ولكن الباخرة التي كان ينوي أن يسق فيها شحنته من خشب الأبنوس تغرق على مقربة من مصب نهر أورينوكا، ولا ينجو إلا روينسون، فيجتاح إلى جزيرة ققراء. وبعد أن يأتي الناجي بمحطام السفينة والأسلحة والأدوات التي يمكن أن تكون ضرورية له ؛ يبني لنفسه كوخاً وينظم حياته المنفردة بمهارة لم يُسمع لها مثيل. ويصير قنّاص معز، فمربياً، فنجاراً، فبناءً، فحفاراً، فبستانياً، فسلاًلاً، ويبلغ علاوة على ذلك «إتقاناً غير متوقع في صناعة أوالي الخرف»، ويصنع لنفسه سراويل «من جلد تيس عجوز» ويتمكن من أصطناع غليون يسحب الدخان غاية ما يكون السحب. ويذل روينسون كل ما في وسعه إلى درجة أنه لبي بعد عام واحد ضرورات الحياة الأساسية، ولو أنه تعرض، والحق يقال، للزلازل، والحصى، والعرلة. فالجزيرة ققراء فعلاً. وينجو روينسون بأعجوبة من غرق جديد، بعد أن صنع زورقاً من تجويف جذع شجرة أملاً في ربح بعض الأراضي المحاورة. وعند عودته إلى «صحرائه السعيدة»، يلاحظ مغادرة آكلي البشر لسفينة، ومعهم سجين من أمثالهم، يستعدون لأكله : إنه قوندروي الخدم، ذلك «ألتوحش الطيب» الذي سيثير، عمّاً قريب، شفقة برناردان ده

وسيكون على ألمعمرين أن يكافحوا آكلي البشر. وتحكي بقية المجلد رحلات روبنسون إلى مدغشقر وأهند وألبين وعودته إلى أوربا، بعد أن عبر آسيا من بكين إلى أُرْحَائِكِلْسُنْكَ. ولابد من الإشارة إلى أن ديفو لم يغادر إنكلترا قط، اللهم إلا ما كان من بعض المغامرات القصيرة على القارة، في فترة شبابه ؛ ومن ثم فهو مؤسس ذلك الحريق آلتين. من ألكتاب الذين يحكون عن رحلات عجيبة دون أن يكونوا قد غادروا حتى بيوتهم. وسيكون جول فيرون من هؤلاء. وكان كل ما يرتبط بالرحلات ممتعا وطريفاً في رواية «روبينسون كروزوي» إلى حدّ أنه حجب عقدة الحكاية. وكان لابد من مجيء رواية «إميل» لروسو، للفت الانتباه إلى ما يشكل الفكرة الرئيسية في ذلك العمل الأدبي، وأعني : صراع الإنسان وحده ضد الطبيعة، إعادة تشكيل العناصر الأولى للحضارة البشرية، دون أي دليل غير ضميمه الخاص، ودون أية وسائل غير طاقته وبراعته ومهارته. ففي العصر الذي عاش فيه دانييل ديفو، هذا أپروتستانت غير الانكليكاني، والذي كان بالتناوب كاتب مقالات نقدية ورجل سياسة، بل محمّلاً، وكان قد جرّب السجن، غالباً ما يُجاور «الكتاب المقدس» كتاب المحاسبة، فقامت أصالة الرواية «ليس على خلق نوع أدبي جديد، بل على التوفيق بين نوعين كانا موجودين من قبل، ألا وهما : «الكتاب المقدس» وحكاية

الرحلة» Paul Dottin, *Daniel Défoe* *et ses romans*. والشئ الوحيد المؤكد أن حكاية المغامرات هذه، التي كتبت على

سان - بيير. ويطلق روبنسون سراحه ويعلمه، وقد صار مريباً، أن يكره اللحم البشري، وأن يلبس سروالاً وأن يعبد الإله الحقيقي. («علينا أن نقرأ كلام الله، وأن نتبع روحه، كما لو كنّا في إنكلترا»). ويظهر أكلو البشر من جديد، ومعهم سجينان أحدهما إسباني والثاني أبو فوندرودي (كما لو كان الأمر صدفة...). وحينها يبعث روبنسون بهذين الرجلين على ظهر فلك، بحثاً عن معمرين بيض، متوحدين في مكان ما من جزر الكارايبي. وأخيراً ترسو باخرة أوربية، يسعى طاقمها التمرد في أكتخلص من ضباط صفه. ويساعد روبنسون هؤلاء الضباط على قمع التمردين الذين سيكون عليهم منذئذ أن يعمررو الجزيرة، عقاباً لهم. وبعد أن يمضي روبنسون كروزوي ثمانية وعشرين سنة وشهرين وعشرة أيام، يقلع، صحبة فوندرودي الوفي، نحو أوربا. وعندما يصير غنياً ذا ملايين (لأن أصدقاءه قد نموا أغراسه في البرازيل، خلال هذا الوقت)، يعود إلى إنكلترا ويتزوج ويصير له ثلاثة أطفال. وقد دفع نجاح ألكتاب المولّف إلى كتابة تتمته. ويحمل المجلد الثاني، الذي لا يقل عن الأول ضخامة، يحمل هذا العنوان : «مغامرات روبنسون كروزوي الأخيرة بقلمه، وهي مغامرات تشكل الشطر الثاني والأخير من حياته، ومن ذكرياته الغريبة والمدهشة عن رحلاته حول العالم». وبما أنه قد نُشر في شهر غشت من سنة 1719 نفسها، فإنه كان قد كتبه إذن في بضعة أشهر. وكان نجاحه عظيماً أيضاً. يعود روبنسون إلى جزيرته، المستعمرة هذه أمرة.

عجل بدافع كسب المال ليس غير، نالت نجاحاً منقطع النظير. وبما أن ديفو يتاهى مع بطله تمام التماهي، فإنه يترجم، فعلاً، طموحات جمهور ذلك الوقت، المتعطش للاكتشافات الغامضة ومعامرات ما وراء البحار؛ وفي هذا الصدد، يلاحظ جان بريفو قائلاً: «إن ديفو هو أول من رفع الأدب الشعبي في الأزمنة الحديثة إلى مستوى الأعمال الأدبية العزيرة على النخبة. فقد هيأ الانتشار الواسع للروايات الواقعية في القرن 18. وأطلق الحركة التي تمكنت، مع رتشاردسن، من فرض أدواق الطبقات الشعبية على المثقفين». ومع أن هذه الرواية، التي كثيراً ما تُنحى، من بوب إلى هيبوليت زين، مروراً بشامفور وريفارول، تُنحى، بسبب سوء فهم، إلى دائرة أدب الأطفال، فإنها أثارت إعجاب آلاف الأدهان؛ فكتب أندريه مالرو يقول في كتابه «شجر جوز ألتبورك»: «ثلاثة كتب تواجه السجن: «روينسون كروزوي» و«ضنون كيوخوطه» و«المعوه»... الأول يناضل بالعمل، والثاني بالحلم، والثالث بالفداسة». وقد تعرف آلاف القراء أنفسهم في شخص روينسون كروزوي.

حياة تريسترام شاندي وآراؤه (THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENT [228, 235, 243], 265]. عمل أدبي للكاتب الإنكليزي لورنس شتين* (1713-1768)، نُشر لأول مرة في تسعة مجلدات ما بين سنتي 1760 و1767. وبالرغم من العنوان، فإن

الشخص الأقل حديثاً عنه في الرواية هو البطل. تريسترام شاندي. وعندما يتم الوصول إلى منتصف الرواية، فإنه يكون على وشك الميلاد؛ وعندما يتم الانتهاء منها، يكون على عتبة الطفولة. يولد تريسترام ولادة مشؤومة، وذلك على الأقل حسب رأي أبيه والتر. لقد بدأت مصائبه قبل ذلك بتسعة أشهر، في إحدى ليالي شهر مارس، بسبب سؤال طرحته من ستكون أمه على أبيه، في لحظة غير مناسبة بوضوح: «من فضلك، يا عزيزي، ألم تنس أن تعيئ الساعة الدقاقة؟». حسب والتر شاندي، كان هذا الظرف كافياً لأن يؤثر في طبع الطفل المقبل وفي مصيره. ثم عندما جاء إلى الدنيا، كاد المولّد يسحق أنفه. لكن هناك ما هو أسوأ: فقد كان الأب يؤمن بتأثير الأسماء في قدر الناس، فأراد أن يعطي ابنه اسماً يكون فأل عظمة ومجد، ولكن ليس اسم تريسترام طبعاً، مادام لا يوجد رجل بهذا الاسم حقق عملاً يستحق الذكر. ولذلك، فعندما سُئل عن أي الأسماء يحبه لابنه الذي تحدى به الموت، والذي يجب التعجيل بتعميده، اقترح اسم Trismégiste، أي العظيم ثلاث مرات. وقد فهمت الخادم نصف الكلمة، وانتهى المطاف بالطفل إلى أن يُسمّى تريسترام، الأمر الذي أحزن والتر. ومات ابنه السكر، فكتب للأصغر نظاماً تربوياً، سماه «Tristrapédie» [أي التقويم على طريقة تريسترام]، وهو نظام أدرج فيه فصلاً عن الأفعال المساعدة (-Verbes auxiliaires)، وهو هدم لذيق للأعناء والتجارين النحوية. ويكبر الطفل، فتعلم أنه قد جرح

في حادثة ؛ ثم يتباحث الأيون للتأكد من وجوب إلباسه ملابس وُلِدَ كبير، وفي النهاية يتحدثان عن إعطائه مربيًا. ويقترح عمه، طوبي، لهذا العمل ابن ملازم أول فقير، هو لوفيفر، الذي أسعفه وحضر وفاته (وحادثة هذه الوفاة من أبلغ حداثات الكتاب أثرًا). وتتحرك حول الطفل مختلف شخصيات الرواية : وأولها الأب ؛ فهو رجل سليم العقل، ولكن أفكاره غريبة أحياناً، وثقافته ضحلة، وتفكيره تافه إلى حد ما ؛ وهو يدعي الفلسفة ولا يفتأ يلجأ إليها في كل الظروف الحرجة. وهكذا فعندما يفقد مولوده الأول، يتعزى وهو يعرض على طوبي تأملاته السفسطائية، متبنيًا فقرة من رسالة سرفيوس سوليسوس إلى شيشرون في شأن موت توليولا. وإلى جانب الأب، توجد الأم، المرأة اللطيفة الصبور، ولكن بليدة الذهن : إنها إحدى أشحب شخصيات الرواية كلها. أما طوبي، فهو ضابط سابق بريء الروح، متواضع وساذج، أبيض ووديع في آن واحد. فإذا أزعجته ذبابة، فإنه يمسكها ولكنه لا يسحقها، بل يتركها تطير، منطلقاً من مبدأ أن العالم يسعها معاً. ونظراً لأنه كان قد جرح في الحرب، فإنه كرس نفسه في ذكرى حياته العسكرية لدراسة الحصون التي صارت عنده هوساً لطيفاً. وحسب لورنس شتيرن، فلكل منا هوسه ويجب أن «يعود إلى موضوعه المفضل (hobby-horse)». إن في طوبي شيئاً من ضون كيهوطة، وشيئاً من صانثو في خادمه الوفي ثريم، الذي كان عريفاً وصار معطوب خرب هو أيضاً، والذي يعالجه ويهتم معه

بدراسة المواقع المحصنة. أما السيدة وودمان، الأرملة الشابة اللطيفة، فتقرم بطوبي وتفلح - بحيلة أتى خالصة - في أن تجعله يحبها ؛ ولكنها ترغب في أن تنصى عن جرحه وعن المضاعفات المحتملة التي يمكن أن تنتج عنه، فتسأل الطيب في هذا الشأن وتجعل خادمتها تسأل ثريم. ويعلم طوبي بهذه التحريثات فيتضايق قليلاً، ويحير أخاه بذلك. ولا ندري كيف تنتهي المسألة، لأن الرواية ظلت غير مكتملة. شخصية أخرى لافتة للنظر هي الخوري يوريك، الذي ربما هو سليل مُضحكٍ مسرحية «هامليت». وبما أنه صادق، عدو الرزانة، مازح، ولكنه جاهل للحياة، فقد أعدى عليه الكثيرين وذهب ضحية ذلك. وستكتب على شاهدة قبره هذه الجملة الشكسبيرية : «آه، يا سيوريك المسكين!». وتُدْرَج إحدى مواعظه في الرواية، إنها الموعدة السابعة والعشرون من المواعظ التي نشرها شتيرن الموقر فعلاً باسم مستعار هو يوريك. وقد صدرت رواية «الرحلة العاطفية»، التي تشترك في كثير من النقاط مع رواية «تريسترام شاندي»، صدرت أيضاً بهذا الاسم المستعار. ويصدر المؤلف، في رواية «تريسترام شاندي»، عن طفرات، مقاطعاً حكايته باستطرادات لا نهاية لها عن أسباب أفكارنا الغامضة، والزمن النفسي الذي يعدّه الزمن الحقيقي الوحيد، وعن الصبيان مبكرى النضج، والحب، وملابس الرومان القدماء... وقد كُرست صفحات طويلة لانطباعاته عن رحلة إلى فرنسا. ويعترف شتيرن. قائلاً : «أنا لا أوجه ريشتي، بل

توجهني» إن اطلاعه واسع جداً ويتباهى به عن طيب خاطر. وهو غالباً ما يستشهد بسموتيني وثرياتيس اللذين يُعدّان من بين المؤلفين المفضّلين لديه، ويقُلّد رابليه، وإديسون في تصوير الطّباع. وهو - بمهارته العبقرية - يثير الابتسامة تارة، والدموع تارة أخرى. إنه إنسان عاطفي؛ ولكن، بما أنه ابن عصر العلاقات الغرامية، فإنّه لا يتراجع أمام المشاهد الجريئة والمضمّرات الماكرة التي تتعارض بفرابة مع عمق بعض التأمّلات. هنا وهناك، نجد صفحات كاملة تُركب ببيضاء، مقاطع مستبدّلة بها متواليّة من التّجيمات، تشطّيات، غرائب. لكن شعتين أستاذ في الفكاهة على الخصوص.

الحلى المدياعة (LES BIJOUX INDIS-)

(CRETS) [275 (هـ74)]. رواية نشرها دنيس ديدرو* (عام 1748)، ثم ندم على كتابتها. يصاب سلطان بالملل. وبما أن محظّيته قد استنفدت أخبار العاصمة المشينة كلها، وهي تسلّيتها المألوفة، فإنّها تنصحه باستشارة جنيّ قصد معرفة أسرار سيدات البلاط الغرامية. ويمنحه الجنيّ خاتماً سحريّاً، يكفيه أن يوجّه قفص فسه نحو امرأة، لكي تعرّف هذه الأخيرة، على الفور، بصوت إحدى حليها، بكلّ الدسائس التي تعرفها: فمن الواضح أن الحلية المعنيّة يرتبط بها معنى فاحش مزدوج. وتدور الرواية كلّها حول اعترافات لاإراديّة وفاحشة، يجري معظمها في محافل مجتمعية: الأمر الذي يتيح الفرصة لتعليقات جريئة. ويتعرّف القارئ لويس 15 تحت ملامح السلطان، والپامادور تحت

ملاح المخطّية. والعاصمة هي پاريز؛ والشخصيات هي جلساء الملك. والوصف هو من الإبهام والعموميّة، بحيث لا يشكّل أهجية، وإنما تصويراً رمزياً. والظروف التي يجرب فيها السلطان الخاتم تتيح للمؤلف فرصة أن يحدّث بهجائه جوانب عديدة من حياة ذلك العصر وأن يتطرق لمواضيعها الأكثر تنوعاً: من إصلاح مسرح الأوبرا والملهاة، إلى «خصومة القدماء والمحدثين»، إلى قضايا الحقوق والاقتصاد والفلسفة. وينم في كل حالة من هذه الحالات عن ذهنه الوقاد، الذي يتقدم زمنه. ولذلك فإن كُتّاباً في مثل جدّية ليسينك - الذي استوحى من هذا الكتاب فكرة كتاب «فن المسرح في هيبورك»، - يعجبون، وهم يأسفون للجانب الدّاعر من الكتاب، يكون المؤلف توصّل من زاوية عابثة إلى التعريف بآرائه وإلى انتقادات ما كان ليُكشّف عنها أبداً بغير هذه الطريقة. وهذا يعيد «فجور» ديدرو إلى منظوره الصحيح.

ط -

طوم دجونز (← قصة طوم جونز اللقيط).

الطموح حباً (L'AMBITIEUX PAR AMOUR) [242] (← «ألمبير سافاروس»).

ي -

يوميّات خوريّ في الأرياف (JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE) [231]،

[241]. رواية لسجورج برنانوفس*، نشرت عام 1936. وهذه الرواية هي أكثر روايات برنانوفس شعبية، ولعلها الأكثر تأثيراً مباشرة بسبب شكلها بالذات. ونسبها من البساطة بحيث لا يمكن الحديث عن حبكة. يُرْفَى قَسٌّ شابٌ خورياً في قرية أمبريكور، فيعبر عن فيض قلبه في يومياته. فحبُّه للنفوس وحماسة الخارج على المألوف لا يني بصطدم بلامبالاة العامة، فيجد السكينة في هذا الاعتراف، الذي باشره أولاً ببعض التردد، ثم صار لا غنى له عنه بسبب ما يوفره له من وعي واضح بنفسه. ونرى من خلال السرد الدقيق للأحداث والأفكار في «اليوميات...» استعراض الأشخاص الذين هم أبناء رعِيَةِ الكاتب النَّسَّاح : الكونت والكونتيسة، وهما سيِّدا قصر أمبريكور، وبتنهما شنتال، وحاضنتها الأنسة لوزي، والخوري ده طورسي، والدكتور ضيلْبَنْض، الملحد؛ ولوي دوپرتي، رفيقه سابقاً في مدرسة إكليريكية؛ وعميد بلانجرمون، وأوليفي ده تريفي - سومرانج، وسيرافيتا دوموشيل الصغيرة، وسوليس ميطولتي وأشخاص آخرون ثانويون. لكن هذه الوجوه ليست شخصيات، ولا هي حتى أناس لهم ولع ما يحملهم على التحقق من صحة مذهب من المذاهب. إنَّها دعائم الاستحضار المركزي : استحضار وضع روح من الأرواح. ولعل الأثر المأساوي، أي ما يخرج به من الحدث نفسه، مدغم فيه هو أيضاً. وأوج هذه المأساة، إذا نظر إليها من الخارج، هو الحديث بين القس والكونتيسة. يزورها الخوري في بيتها ليحدثها

عن الأنسة شنتال. وفي فورة تمرد، تبوح هذه الأنسة للخوري بكرها لأُمِّها وبالتفزز الذي تبعته في نفسها غراميات أبيها مع المعلمة. وسيحاول الخوري أن يصلح ذات بين الأم وأبنتها. فيكتشف في أثناء الحديث الأعمال الحقيرة التي تخفيها الكونتيسة تحت رصانتها الزائفة؛ فهمي تعرف أن زوجها يخونها، فتنتقم من خجلها بالفرح السري لرؤية أبنتها وقد خاب ظنُّها في أبيها. وكثافة أقوال القس في هذه اللحظة مثيرة: «إن أخطأنا أخفية تسمم أهواء الذي يستنشقه آخرون، ومثل هذه الجريمة، التي كان شقي يحمل بذرتها بغير علم منه، ما كانت لتنضج ثمرتها أبداً، لولا مبدأ الفساد هذا». وتتخبط الكونتيسة في شرك ما تعتبره تشهيراً، ولكنها تشغله بنفسها وهي تعترف للقسّ بالحب الوحيد الذي جعلها تعيش على أمجاده حتى ذلك الحين: حب طفل ميت تنازع الله فيه وهي تتذكره. غير أن القس يتوصل، من خلال السمات الأساطعة لخطاب لا إرادي تقريباً، إلى تحطيم كبرياء هذه المرأة وإلى جعلها تمثل للإرادة الإلهية. وستموت الكونتيسة في ليلة المعركة التي صمدت لها بالذات.

ويؤلف الخوف، الذي هو في صميم عمل برنانوفس الأدبي كله بصفته حافظاً، والحقُّ أوضح التحقيق في روايات. كرواية «تحت شمس الشيطان» ورواية «السيّد وين»، يؤلف أيضاً في الجوّ الروحي للـ«يوميات»، مصاحبة لا تستجيب للمونولوج. أما مرض خوري أمبريكور، الذي يعالجه بطلاقة وهو لا يتغذى بعد إلا

بالخيز وألحمر والذي يذكر تطوره باستمرار في صفحات «اليوميّات» كمنشرة لحالة ألقفس، فليس السبب الأدنى، على هذا الأساس، لهذا ألتوتّر ألتدرّيجي للحكاية حتى أستشارة ألتبيب في مدينة ليل: ينكشف سرطان في ألتعدة ولن يترك بعد للكاهن ألتشاب غير يومين من الحياة. ويموت، خارج بيته، وقد أواه رفيقه السابق في ألتدرسة الإكليريكية، والذي تخلى عن ألتربانية، وسيمنحه ألتبركة. وكل رواية لسيرنانوص فهي رواية للاحتضار. وقد أعار ألتؤلف للخوري ده طورسي، صديق خوري أميريكور ألتميم، صوته ألتخاص الوائق ألتذي يتجاوب، على طول «اليوميّات»، مع شكوك ألتقس الشاب وضعفه. ويصير هذا ألتصوت مؤثراً في أستحضار فضيحة ألتفقر. فالفقر، كما عند ليون بلوا، موقف أساسي للحياة المسيحية وألتحياة ألتبابوية ألتكثر ممّا هو تجرّد من ألتمتلكات ألتمادية. وتتزاوج صوفية ألتفقر هذه مع صوفية عفو ألتله في ألترواية كلها.

ك -

الكأس الذهبية (GOLDEN BOWL) [223] (هـ 53).

الكتاب المقدس [96] (هـ 65).

ك -

كامبارا (GAMBARA) [227]. أقصوصة لسأونوريه ده بلزك* (يونيو 1837). وهي

مهداة إلى المركز ده بلوا، الذي سيكون قد تحدّث عن شخصية كامبارا في حديث مع بلزك: «لقد خلقت كامبارا، يضيف بلزك، ولم أقم أنا إلا بإلباسها». يُطرّد الشاب الميلاي (نسبة إلى مدينة ميلانو الإيطاليّة) الكونت أندريا ماركوسيني من وطنه، فيعشق امرأة شابة، يلتقي بها في الشارع. ويجدها ثانية في مطعم متراضع جداً يديره شخص من مدينة نابولي، يعتبر نفسه أحد كبار طبأخي عصره. وكانت المرأة الشابة ماريانا مصحوبة إلى هذا المطعم بزوجها كامبارا، الموسيقي نصف المجنون ونصف العبقري، الذين يستهزئ به زناء المؤسسة، الذين يشكّلون جماعة مثيرة من الفنانين غير الموقّنين. ولكي يفرّق أندريا هذه المرأة عن الرجل الذي تعجب به، والذي لا تزال تحبّه، مع أن هذا الأخير يتصرف عنها إلى أعماله، فإنه يتسلّل إلى حياتها، وهو يتخذ دور غني مناصر للفنّانين. ويتبيّن عندئذ أن الفنان الذي تستهويه جماليّات وهميّة، والذي ليست أعماله الفنية مع ذلك إلا حشداً من الأصوات الناشزة، يتكر آلات موسيقية تكون ألتأثيرها خارقة وتصير قطعته الموسيقية عليها رائعة. وما أن كامبارا لا يتخلى عن ألتخطائه إلا عند ما يكون في حالة السكر، فإن نصير الفنانين الشاب، لكي ينقذ هذه العبقريّة الأصيلة، التي تعيش حياة المجون، يحبّها في أفضل منابذ إيطاليا. وعندما يتبيّن الفنان في الأخير أن إسراره في ألتشراب يفرّ قرينته، فإنه يتخلى عن ألتشرب. لكن الأوان كان قد فات، لأن ماريانا تفرّ صحبة أندريا،

إهدائه عن كامبارا، «هذه الشخصية الجديرة بهوفمان» - إلى أفضل موارد التقنية الطبيعية. وتشكل شخصية كامبارا أجمل نجاح لهذه «الواقعية السحرية» التي يظل بلزك سيدها المسلّم به.

كاتسبي العظيم (THE GREAT GATSBY) [256]. رواية صدرت عام 1925 للكاتب الأمريكي فرنسيس سكوت فيتزجيرالد* (1896-1940). إنها مغامرات جاي كاتسبي التي صارت اليوم كلاسيّة في الولايات المتحدة، وهي مغامرات مروّية، مع تأهات شخصية، في نار قلق. وجاي كاتسبي هذا اسمه الحقيقي جيمس كاتز، وهو شابٌ رومنتي، طموحٌ غير مثقّف، منحدرٌ من أسرة فقيرة من الميلد ويست. إلا أن كاتسبي «الصديق الحميم للأولاد الفاسقين والمجهولين»، مغامر ودود؛ ومع أن السارد - وأسمه كاراواي - يعتبر أفعاله جديرة بالازدراء، فإنه يُقرُّ هذا الإقرار: «كان في هذا الرجل شيء رائع، حساسيّة ما حادّة بوعود الحياة، وكأنه ينتمي إلى إحدى تلك الآلات المعقدة التي تسجّل الهزّات الأرضيّة على بعد عشرة أميال». فبعد أن تخرّج كاتسبي نقيّاً من حرب 1917 - 1918، صار مهربٌ كحول ربيعاً ذا شخصيّة غامضة («أظن - تمتت فتاة - أنه قتل رجلاً...») ولن يكون لألق نجاحه من مثيل غير فجأة سقوطه. ففي ملكيّته الفاخرة في لونغ - آيسلند، يستقبل كاتسبي مجتمع نيويورك الراقى كله الذي لا يهيمه إلا الدولار. ويصف فيتزجيرالد

الذي صار عشيقها. وبعد ذلك بست سنوات، يهجرها هذا الأخير، فتعود وقد شاخت وأصابها الخبل إلى باريس. ولا يجني الفنان العجوز غير الخراب: فقد كان على هذا الأخير أن يبيع الآلات الموسيقية التي كان قد ابتكرها، فيضطر إلى أن يصير موسيقاراً جوّالاً. وينصرف الاثنان للتسوّل في الشوارع، وهما يغنيان ألحان الأوبرات العظيمة التي ابتدعها الموسيقار والتي لن ترى النور أبداً. وشخصية كامبارا هي إحدى أكثر الشخصيات إثارة في رواق الصور الشخصية الخارقة التي تشكلها «الدراسات الفلسفية» - «الملهة البشرية». فهي كبطل رواية «الرائعة المجهولة»²، تواصل في عزلتها بمحناً تناقش الفن ذاته. وهي بحوث ليست في أغلب الأحيان غير أعمال فاشلة لا تجدي نفعاً. لكن كامبارا سكّير مدمن ولا يُعيد إليه رشده الذي فقدته إلا سكره؛ إنه يوجد أمام خيار مريع: إما التخلّي عن الشراب، وبالتالي عن عبقريته، وإما الإدمان عليه، وبالتالي العيش في حياة الجحون والضياع. وله تصور خاص تماماً عن فنّه ويريد خلق موسيقى المستقبل، ولكن هذه الأبحاث النظرية تثنيه عن كل تحقيق عملي. وإذ يقدم لنا بلزك أحاديث كامبارا وأندريا، لا يتمتع عن عرض أفكاره الخاصة عن الموسيقى، وإصدار أحكام على بيتهوفن وروسيني. وأخيراً، فإن اهتمامه بالواقعية يذهب إلى حدّ استخدام مفردات تقنية معقدة جداً وترصيع حكايته بكلمات إيطالية. وتلجأ هذه الأفضوصة الغريبة عمداً - يقول بلزك في

الأول من كوزمان دي ألفراشي، لصاحبها مايطيو ألمان، خديم الملك ضون فيليب III سيّدنا، الإشبيلي مولداً ومسكناً؛ والثاني، في لشبونة، عام 1603، مع الإشارة الآتية في العنوان : por Mateo Alemán, su verdadero autor («مؤلفه الحقيقي»). والداعي إلى تلك الإشارة هو أنه في سنة 1602 صدر جزء ثان مزيف، من صنع خوان خوصي ماري، الحماني في بلنسية (1570 - 1604)، والذي استعار أسم مايطيو لُوخان دُه سايايلدرا. والرواية، التي تحنو حذو الحكمة المتخيّلة في «مغامرات لازاريلو ده طوريس»، هي السيرة اللاتية لتندل مُطَبّق يحكي حياته بعد مغامرات من كل نوع، وانتهاء مآله إلى سجن الأشغال الشاقة. وتبدأ الحكاية بقصة الأيوين، تماماً كما في «لازاريلو...». فالأب تاجر جنوي، أي لصّ طبعاً، يقيم في إشبيلية فيسجنه المغاربة ويقتادونه إلى تونس حيث يتزوج امرأة عربية يسرق منها تركتها فيما بعد. وعند عودته إلى إسبانيا، يحتطف من فارس سابق عشيقته ويمنحها لكوزمان. ويغادر هذا الأخير بيت والديه، على أثر وفاة أبيه، ضارباً في الأرض لكسب قوته. إنه ولد كُله نوايا حسنة، ولكن التجربة ستكفل بوضعه عما قريب في مدرسة الشر. ففي أول يوم، سيطعمونه في النزل عجة بيض فاسد. وعند وصوله إلى كاتيانا، رقة بعال وطالب مدرسة إكليريكية، يقدّمون له في «mesón» (تُزل ريفي) لحم بغل نافق على أنه لحم عجل ويسرقون منه قُبعتة؛ لكن كوزمان يكتشف السرقة فيشكو الفندق للعدالة. ويواصل

الحفلات الباهرة التي نقيمها المغامر الحالم على شرف ضيوفه، الذين يبدو أكثر من واحد منهم «كثيماً على الدوام». غير أن كاتسي، وهو في أوج قدره، يظل ولداً حزيناً مثيراً للشفقة في السر. وستدوم ثروته دوام تيزك، وسيقتله طوم بوشانان، وهو ملياردير متعجرف كان كاتسي يغازل زوجته، ضالسي، ولن يكيه أحد. إن رواية «كاتسي العظيم» هي الأهمّة المُقدّعة لأنانية مجتمع معين مبني على المال حصراً، حيث الأغنياء «يتركون للآخرين عناية الكنس». وتعرّف فيها مرارة فتزجيرالد الذي كان قد عانى من إهانتهم وكان، بعد الحرب العالمية الأولى، لسان حال «الجيل الضائع»، جيل «العشرينات الهادرة»، التي سماها عصر الجاز. إن الناس الذين وُلدوا أغنياء ينتمون إلى نوع أحيائي آخر: ذلك هو مغزى هذه الرواية التي كتبها كاتب أمريكي نموذجي بمغالاته وحرته الفكرية. ومع ذلك، فإن خيبة فتزجيرالد الخاصة كانت تهيئه لقص مغامرات ترمالسيون ما وراء الأطلسي. فقد عرف الكاتب، المغامر البوهيمي المحسوب في عداد الفاشلين، عرف في الجامعة وفي الجيش قعم قدر فريد ودركاته كما عرفها وهو عاطل عن العمل أو وهو متردّد على هوليد.

كوزمان دي ألفراشي (GUZMAN DE ALFARACHE) [272؟ (هـ 26)]. رواية شطارية لِمَايطيو ألمان* (1547-1614؟)، نُشِرت في جزئين: الأول في مدريد عام 1599 تحت عنوان: «الجزء

سفره نحو مدريد، فيباشر الخدمة في «نزل ريفي» آخر ويتعلم السرقة لحسابه الخاص، واستفراغ جيوب الزبناء وارتكاب كثير من الشطارات الأخرى. وعند وصوله إلى مدريد، يبدأ في ممارسة «florida picardia»، فيدخل في مجتمع اللصوص والغشاشين الشريف. ويشغل - لبعض الوقت - مساعد طبّاخ ويعيش فترة بحبوحة، ولكنه يتملكه شيطان اللعب، فيستأنف السرقة ويطرد. ويعود إلى حياة «Picaro». ويعد أن يسرق مبلغاً هاماً من المال، يهرب إلى طليطلة حيث يتزيا بزّي الفرسان ويأخذ في مغازلة النساء، ولكن عاهرتين تخدعانه. وعندها يتسجّل في صفوف الجيش الذاهب إلى إيطاليا ويُنفق كلّ ماله في سبيل إرضاء النقيب الذي يتخلّص منه بمجرد ما يغادرون السفينة في جنوى. ويشرع كوزمان في البحث عن أقارب أبيه؛ وما أنهم رأوه جاثماً نهماً، لم يشأ أي منهم الاعتراف به؛ إلا شيخاً طاعناً في السن يستقبله، ولكنه يصرفه لينام من غير أكل ويجعل أربعة «عفاريت» مزعومين يسيفون معاملته. وينضم كوزمان إلى جماعة المتسولين الذين يتعلم أوضاعهم الغربية ويصل - وهو يشحذ - إلى روما حيث يتعلم أصطناع الجروح المستعصية على الشفاء. ويشفق كردينال لحاله، فيؤويه ويحضر له أطباء يعالجونه، ولكن هؤلاء الأطباء العديمي الذمة يعتبرون الجروح المزيفة جروحاً حقيقية حتى يبتزوا المال من الكردينال. وأما كوزمان الفاسد، فيرتكب كل أنواع السفالات. حتى في بيت نيافته، ويسرق، ويعود إلى القمار؛ ليتهي به المطاف إلى

الطرد خارج البيت. وحينئذ ينتقل إلى خدمة سفير فرنسا؛ وهنا يتهي القسم الأول من الرواية.

وكان السفير «enamorado»، أي كان - كـبعض أفراد مهنته - ميّالاً إلى النساء؛ ولذلك اشتغل عنده «خادماً للحب». وهكذا يذهب ليلتمس سيدة من روما إلى سيده، فتبته هذه السيدة ليلة كاملة مطيرة في فناء قدر؛ عقاباً له على صفاقته. وفي اليوم التالي، وبينما يشكو للخادمة قساوة سيدتها، يقلبه خنزير ويجره في الشارع ككيس الإسفنج ويتركه مغطى بالوحل، عرضة لسخرية المارة. ولكي يتملص كوزمان من السخرية التي سببتا له محنة، يستأذن «السفير» في الانصراف قصد زيارة فلورنسا وبقية مدن إيطاليا. وفي الطريق، يصاحبه صايايبيدرا، أخو خوان مارطي، مؤلف القسم الثاني المزيف من الرواية؛ وينضم في سبين إلى أشرار يسرقون منه متاعه وملابسه وماله الذي كان قد كسبه من عمله في القوادة. وفي فلورنسا، يلتقي كوزمان بصايايبيدرا، ويغفر له تواطؤه في سرقة ويتخذه خادماً. ويذهبان معاً إلى بولون حيث يعثر كوزمان على السارق الرئيسي لأمتعته، فيبلغ عنه، ولكنه يُسجن هو أيضاً. وعند خروجه من السجن، يفضل صايايبيدرا المتضلع في هذا الأمر، يغش في القمار ويهرب إلى ميلانو حيث يبتز من تاجر ماله بحيلة جريفة. وهكذا يستطيع أن يعيش في جنوى حياة مترفة، وقد احتفى به هذه المرة عمه العجوز وبقية أقاربه الذين ودّوا لو يُزوّجونه أيضاً. ولكن كوزمان ينتقم بسرقة

ويباشر خدمة سيدة فيسرقها ويكشف فيحكم عليه بست سنوات سجناً مع الأشغال الشاقة. ويحاول الهرب، فيقبض عليه ويحكم عليه هذه المرة بالسجن مدى الحياة. وتفضي معانيات المحكوم عليه بالأشغال الشاقة الرهيبة، تفضي بروح الأفاق أخيراً إلى الندم على أخطائها، وبعد أن يبلغ عن محاولة تمرد للمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة يوعد بإطلاق سراحه.

وتفصح في الحكاية، وفق طريقة روج لها بوياردو ولايوسط*، ثلاث أقاصيص، هي : «أوزمان وضاراخا» (I، 1، 8) ؛ و«ضوريضو وكلورينيا» (I، 8، 10) ؛ و«السيد خاكرو وأبناؤه» (II، 2، 9)؛ كما تفصح فيها كمية من مشاريع مواضيع الروايات، مستعارة جزئياً من التقاليد الكلاسيكية، وجزئياً من الحكايات الشعبية ومن الملاحظة المباشرة للواقع. هنا ينتصر فن الكاتب. ويخلو ألمان حذو جميع مؤلفي الروايات الشطارية، فيصف أكثر جوانب الحياة فجاجة. ويتكون إطار روايته من الدناءة والبؤس، في تعارض مقصود مع الأخيلة الرعوية والفروسية الوردية والمثالية لأدب البلاطات. وهذا الإطار ليس بعد هجاء رواية «لازاريلو» التي تختار الحوادث وتنقيها وتخلصها من طابعها الأحداثي وتنظم تمثيلها لغاية أخلاقية، وبذلك تبلغ التوازن الفني : إنه خيال مبدع جامع، واقعية شديدة لا تكملها الكوابح الأخلاقية بعد. وذلك لأن ألمان هو رجل معارضة الإصلاح ؛ إنه يحس بنداء الغريزة ويستسلم له ؛ ولكن عندما يعلم أن الغريزة سيئة، يعارضها

من استنزائهم به فيما مضى، ويركب، مع صايبايدرا، سفينة شرعية حربية بقيادة القبطان فاييلو كانت متجهة إلى إسبانيا. وفي عرض بحر مارسيليا، تفاجأ السفينة بالعاصفة، فيفزع صايبايدرا ويرتمي في البحر ويفرق. وعندما يغادر كوزمان السفينة في برشلونة، يسافر إلى مختلف المناطق ممتهناً أشد المهن اختلافاً. وفي سرقسطة، يفرض عليه صاحب نُزل «تعرفة الحمامات» («Arancel de necesidades») (التي تبدو مقلدة من كيبيدو) : تسخر منه امرأة ويهجر المدينة بسبب أخرى. وفي مدريد، تشكو منه إحدى الفتيات ؛ ويضطر، تفادياً للسجن، إلى أن يدفع 200 دوكا. ويتعاطى تجارة الخلي، فينمي رأسماله ويشترى بيتاً ويتزوج بنت أحد أصدقائه من التجار، الذي يساعده في آبتزاز المال من دائنيه. ويقرر كوزمان، بعد أن تموت زوجته، أن يصبح كاهناً. فيكب على الدراسة في القلعة. ولكنه يولع، في إحدى رحلاته الدينية، ببنت «رئة نزل ريفي» («mesonera») ويتزوجها. ويهجر دروسه ويسافر مع زوجته إلى مدريد ؛ وهناك يعيش حياة فاسدة وبذيفة، تذهب إلى حد إسداء خدمات لزوجته تشبه تلك التي كان يسديها للسفير. ويُطردان من المدينة بسبب الفضيحة، فينتقلان إلى إشبيلية حيث يعثر كوزمان على أمه العجوز ؛ ولكن امرأته تهجره وتهرب إلى إيطاليا مع قبطان سفينة شرعية حربية، تازكة إياه وحيداً بلا مال. وحينها يعود كوزمان إلى سرقاته واحتيالاته : من ذلك أنه باع منزلاً لا يملكه وخدع راهباً.

بالعقل. ويجد فيه القارئ بهجة الرواة ؛ ورضى مُرّاً بحياة الرعاع، يعتبر ملحمة مقلوبة، ولكنه يلفّه بالامتطارد الفلسفي الذي يستخلص مغزى أخلاقياً من أشد الحالات يأساً. ولعله مغزى أخلاقي يظل وجيزاً، ولكنه ليس مغشوشاً البتة وينبع من التقابل الباروكي العنيف الذي يعارض الزهدي بالشطاري، حسب طريقة الكاتب المعتادة. وهكذا يُظهر رؤيته السلبية للعالم الذي ينصهر فيه احتقار السفسطائي وبأس اليهودي (وكان ألمان ذا أصول إسرائيلية) في مسيحية لا توضحها أي ثقة في الإنسان. وما لبثت أن ترجمت الرواية إلى لغات كثيرة.

كيرمانت (← جهة كيرمانت).

ل -

لازاريلو (LAZARILLO) [272 (هـ-26)].

لاميل (LAMIEL) [256]. هذه هي الرواية الأخيرة، التي ظلت غير مكتملة، لستتدال* (هنري بيل، 1783-1842). كان يفكر منذ زمان طويل في تصوير شخصية تكون النظير النسوي لـ «جوليان صوبيل*» (← رواية «الأحمر والأسود*») ؛ وكان يتصورها فتاة متقلبة، يفترسها الطموح وتشوق إلى اللذات، ولكنه يتصورها في الوقت نفسه روحاً متحيرة أبية تعرف كيف تتجاوز فظاظة عصرها وحماته ومقتنعة بضرورة النفاق المجتمعي. وكان يريد أيضاً أن يقدم وصفاً عن المجتمع الفرنسي في

بداية عهد ملكية يوليوز فيكمل بذلك رواية «لوسيان لوين*». ويشرع ستدال في العمل، في شهر غشت 1839، عند عودته إلى شيفيتا فثشيا، بعد الإقامة الطويلة التي دامت ثلاث سنوات في پاريز والتي نشر خلالها «مذكرات سائح*»، ورواية «دير شرتربي پارما*». ومنذ البداية، أعطى نفسه توجيهات معينة، رامياً على الخصوص إلى الإقتالات من المؤاخذات التي أخذت عليه في شأن رواية «دير شرتربي پارما»، وهو يغلب في روايته الجديدة الأحداث، ويروي قبل كل شيء حكاية الأحداث. وشيثا فثشيا، وفي أثناء عمله، طوّر كثيراً الجزء السياسي والمجتمعي من كتابه الذي سماه حينها Amiel ثم L'Amiel، قبل أن يتبنى العنوان النهائي. وفي بداية 1840، أملى منه قسطاً مهماً، ثم توقف. وحاول استئناف مخطوطته عام 1841 و1842. ومهما يكن من أمر، فإن ما وصلنا ليس إلا مشروع رواية حررت بدايتها، ولكن الجزء الأكبر منها ظل في شكل مقاطع غير متسلسلة، أو حتى في شكل ملاحظات ؛ لذلك تفترض طبعات رواية «لاميل» تعاوناً حقيقياً بين الناشر والمؤلف. وأفضل نسخة هي تلك النسخة التي وضعها هنري مارتينو. وتقع أحداث رواية «لاميل» في النورماندي. وتُروى الحكاية بضمير المتكلم، ويُفترض أن مؤلفها سليل موثقي عائلة ميوسنس ؛ ثم إن هذه الشخصية تختفي منذ الفصل الثاني. أما البطلة، التي تحمل الرواية اسمها، فلا تظهر إلا بعد أن يكون ستدال قد رسم لنا صورة شخصية رائعة للدوقة ده ميوسنس بل

للهدوقة بامتياز. ثم يأتي الوصف المتقن والمآثر المهمة، حيث تدعّم آثار المبشر على عذاب النار بنظام المفرقات ونيران البنغال المعد لاستحضار الجحيم. ولاهليل طفلة لقيطة يسكن أبواها، نصف البورجوازيين ونصف الفلاحين، قرية كارثيل، حذاء قصر ميوسنس. وتكتشف لاهليل منذ صباها أن الفضيلة ليست في أغلب الأحيان نفاقا يخفي الخيث والكراهية؛ ولذلك تمرد على العادات القديمة لعالم ريفي تهيمن عليه آنذاك الرجعية الكاثوليكية والملكية. ولا تلبث لاهليل، بروحها النشيطة والمتعصبة للصدق، لا تلبث - ككل أبطال ستندال - أن تقتحم ميدان العمل فتناضل بكل ما أوتيته من قوة لغزو العالم. إذ لما بلغت الخامسة عشرة من عمرها، تمكنت من مغادرة محيطها الذي يزعجها. وبالفعل، فالدوقة ده ميوسنس تُشغّلها آنسة مرافقة لها وتعلمها عادات المجتمع الراقي. غير أن لاهليل كانت على وشك أن يُعيها الضجر في هذا الوسط المترمّ والمتصنع، لو لم يشرع الدكتور صانفان، وهو أحذب، في إفسادها وهو يعرض عليها نظرياته اللاأخلاقية. وتتقبل لاهليل مقدّماته بتهكم، لأنها صممت على ألا تخضع أبدا لحيل الإغواء، ولكن دروس الدكتور تترسخ في ذهنها. وتثير كاهنا شابا شاحبا خجولا وسيماء، هو خوري قرية كارثيل الجديد. وبما أن الكاهن الشاب يفتسه حب يحكم عليه بالهلاك الأبدي، فإنه سرعان ما يمتلكه اليأس ويتعد. ولكن لاهليل تنوي أن تلم بأمور الحب، دون أن تكتوي بناره. ولا يهملها أن تحب أحدا ولا أن

يحبها أحد؛ بل كان كل منهما أن تعرف ما تخفيه هاتان الكلمتان. وتعهد بهذا التعلم في شاب قروي قوي أبله، مانحة إياه عطية بمبلغ خمسة عشر فرنكاً. وهذا المشهد الغريب من أكثر المشاهد التي كتبها ستندال جرأة ولاأخلاقية. ويتوقف الضجر عندما يصل إلى القصر ابنُ الدوقة فيدور ده ميوسنس، وهو شاب جذاب ولكنه منحل وفاقد الإرادة بعض الفقدان، فتعمل لاهليل، التي لا تحبه، على إيقاعه في حباتها بسرعة، وتتمكن من جعله يهرب بها. وبمجرد وصولها إلى باريس، هدفها، تهجره وتقتحم المجتمع الجاريزي. وتلتقي هناك بالكونت ده نيرويند، الذي يدخلها إلى الأوساط الأنيقة والفاصلة التي ما لبثت فيها حيوتها ودكاؤها أن جعلها ذائمة الصيت. وهنا تتوقف الهواية. وحسب مخطط القسم التالي الذي احتفظ بمسودته، فإن لاهليل سيكون عليها، بعد مغامرات عديدة، أن تغرم صادقة هذه المرة بشخص استثنائي، هو فالباير الذي أعلن، هو أيضا، «الحرب على المجتمع». وتكون شريكة في جريمة قبل أن تلتقي ثانية بالدكتور صانفان، وقد هاله تقدّم تلميذته التي تجاوزته. وفيما بعد تلتقي لاهليل بالدوق ده ميوسنس الشاب، وترتبط معه من جديد، وتتمكن من الزواج به، ولكنها كانت عاجزة عن التخلي عن حبا الحقيقي، فضر مع فالباير قبل أن يُقبض عليها ويُحكم عليها بالموت بتهمة القتل؛ وتتمكن من إضرام النار في المحكمة وتموت وسط اللهب.

وليس هناك ما يدل على أن ستندال كان سيتوقف، لو تابع روايته، عند أحداث لها

مثل هذه الروائية ؛ وذلك لأنه يحسن، في المغامرات الأولى التي سبق أن حدثت فحأة، أن يحتفظ برباطة جأشه وباهتمام كبير جداً بمشابهة الواقع. ثم إن لامبيل مخلوق استثنائي، أكثر من جوليان صوريل، لأنها امرأة وفيها شيء من الجنون والبرود إلى حد التخويف في آن واحد. ومع ذلك، فإن لامبيل هي كما صنعها مجتمع عصرها الغني والمنافق، وهذه الرواية صكّ اتهام حقيقي. وهذا أمر لا يمنع استدال من تصوير هذا المجتمع بكثير من الصدق ومن إعطائنا صورة عنه مفعمة بالحياة. ومن المؤكد أن رواية «لامبيل»، وإن لم تضلنا إلا في شكل مقاطع، تظل شهادة مدهشة جداً على مواهب استدال الروائية الخارقة للعادة.

لوي لامبير (LOUIS LAMBERT) [255].
رواية لسأوتوريه ده بلزك*. كتبت سنة 1832، وشكلت جزءاً من مجموعة «الحكايات الفلسفية» ووردت فيما بعد ضمن مطوِّلة «المهارة البشرية»* بين «الدراسات الفلسفية». وهي مكتوبة بضمير المتكلم، ولذلك يعرض اللقاء، في ثانوية قُدموم الدينية، بين المؤلِّف بل السارد وطفل من أكثر الأطفال موهبة هو : لوي لامبير، المنحدر من أبوين فقيرين جداً، والذي استطاع أن يتابع دراسته بفضل رعاية مدام ده ستايل. ومنذ صباه، ينمُّ لوي لامبير عن ميل إلى قراءة «الكتاب المقدس»، وجاكوب بوم ومام كيون وسويدنبورك ولوي - كلود وسان - مارتان. وينشغل ببحوثه الشخصية، فيعيش

منعزلاً عن زملائه في الدّراسة، ويتعرض لسخريةهم وإزعاجهم. ولا يفهم أساتذته عبقرية. وعندما يكمل دراسته، فإنه يمضي بعض الوقت في باريس ؛ لكنه ينفر من فساد العاصمة التي لا يستطيع أي شيء فيها أن يروي تعطشه إلى المطلق، فيعود أدراجه إلى ضفاف نهر اللوار. ويلتقي في هذه اللحظة - بفتاة رائعة، هي بولين ده فيلينواز، التي تقبل أن تتزوج به. لكن لوي لامبير يصاب بالجنون عشية زفافه. ويلتقي به السارد، الذي غرب عن باله منذ أيام الدّراسة في الثانوية، يلتقي به ثانية وقد تغيرت ملامحه، طيفاً حقيقياً لنفسه، وهو لا يزال يعبر عن أفكار أسمى تعتمد زوجته التي لا تعتبره مجنوناً، بل فوق الحياة إلى حدِّ ما، إلى تدوينها بشعور من الإجلال والحب. وهذه الملاحظات، التي نقلها بلزك، تشكل العناصر الوحيدة لكتاب «رسالة في الإزادة» هذا الذي كان لوي لامبير قد حلم بكتابه والذي كان يريد أن يعبر فيه عن تفاعل الإنسان والعالم المحسوس بفضل تأويل روجي للـ«سائل» والـ«مغناطيسي». وسيُقرَّب بين فكر لوي لامبير وفكر رافاييل في رواية «الجلد الحبيب»* التي ترقى إلى الفترة نفسها. وفي رواية «الأوهام المفقودة»* تتقاسم جماعة من الشباب، هم دارتي وميشيل كريتيان، إلخ. أفكاراً متشابهة وتعلم بأن لوي لامبير الذي بلغتهم شهرته قد مات وهو ابن السابعة والعشرين من عمره. وغالباً ما شاء النقاد أن يخلطوا بين أفكار لوي لامبير الميتافيزيقية والأفكار الخاصة بـبلزك الذي كان قد خضع بقوة، في هذه الفترة، لتأثير ميسمر

الذي اقتبس منه نظرياته في السائل الحيواني. لكن هذه الرواية اللاتفة للنظر بتوترها ووحدة نبرتها، ولو أن شكل الإبداعات السبلازكسية المقبلة قد أقصاها بما فيه الكفاية، هي جوهرياً مأساة المغامرة الداخلية. وقد ذهب فيليكس دافان، منذ 1836، إلى القول في مقدمته للدراسات الفلسفية، إن رواية «لوي لامير» مأساة «الفكر الذي يقتل المفكر».

لوليتا (LOLITA) [270 (هـ) 7]. رواية للكاتب الأمريكي - الشمالي الروسي الأصل فلاديمير نابوكوف* (1899-1970)، نُشرت عام 1958. هذه القصة التي تمحكي عن العلاقات الغرامية بين رجل في الأربعين من صمره وغادة صغيرة، تركت أثراً عميقاً على جانبي المحيط الأطلسي وأكسبت المؤلف نجاحاً فضائحياً مدهشاً، لأن في قصة هذا الهوى الآثم طهارة، أو نزاهة، تجعل الجرم أكثر ودّاً وأخلاقية من الضحية. فقد سمعت هومبرهوميير بحب طفولة إلى الأبد: إن آغايليل المغتسلة، الصغيرة من لاكوت دازير التي قتلها التيفوس في الرابعة عشر من عمرها، جعلته عاجزاً عن التعلق بها، بشفاليتشكا، زوجته الأولى. إن عامل التهجير والنسب وثوراته الداخلية - كل ذلك سيتضاهر لمنعه من الثبات على جادة الصواب: تظهر لوليتا في حياته فجأة. إنها ضولوريفس، بنت السيدة هيز، التي كان مقيماً عندها في انكلترا الجديدة. وفي نظرها أن ابن الأربعين الرياضي والمثقف يتزوج الأرملة مشبوبة العاطفة، «الأرملة المُسِنَّة». ... لكن السماء تتقن أعمالها: فالسيدة هيز تضع

اليدين على المفكرة الشخصية لزوجها الحديد، والهول الذي هالما عَجَل بها صدفة تحت سيارة. أما هومير، فإن الحياة الحقيقية قد بدأت عنده: فهو ينصب نفسه حامياً لليتيمة ويستسلم لتَهْتِكات كَلِيف - متلصص. وكانت لوليتا العذراء الكاذبة، بسحرها وشيطنتها هي التي تجبو على أن يتخذها عشيقته له، وعندها تبدأ أعراف العاشق. وفي منظر طبيعي من الطرق السيارة والصيدليات والموتيلات من أقصى الولايات المتحدة إلى أقصاها، يحاول أن يحمي عشيقته الطفلة من فضول الغير، ويحمي نفسه من فساد الغادة الصغيرة وإفسادها، وأن يديم عشوة غريبة يؤدي فيها دور حام صايرم وأبوي ومحب وديع.

أما الغادة الأمريكية، المجردة من الشبقية والرأفة معاً، والخطيرة على الرجل الأوربي الساذج والعاطفي إلى حد الإفراط، فستكون لها الكلمة الأخيرة: تهجر لوليتا هومير لترتمي في أحضان عاشق آخر أقل منه أحوالاً. ولكن بعد رحلة في ربوع أمريكا غريبة، وفي اللحظة التي تتعرف فيها إلى الأبد عشيقته، التي تزوجت الآن، عندها يتحول الحب المنعزل إلى رجل محب للعدل وبصرع كويلتي «حتى تعيش لوليتا في أذهان الأجيال القادمة إلى الأبد». في أسلوب ممتاز يتذبذب بين المزج لتحاكي الميلودراما، والفكاهة مراعاة للحشمة، يعيد المؤلف - دون أدنى خطأ في الذوق - كتابة هذه الأوديسة النفسية عن الإنسان، الذي يعوض جحيمه الداخلي بسعادة مستحيلة.

لوسيان لويسن (LUCIEN LEUWEN) [137، 277 (هـ 97)]. رواية لستدال* (هنري بيل، 1783 - 1842)، نشرت بعد وفاته. وتحتل هذه الرواية مكانة وسطى بين رواية «الأحمر والأسود»* ورواية «ديرشترئي پارما»*. في عام 1833، تلقى ستدال من مدام كوتليه، إحدى صديقاته، مخطوطاً بعنوان «الملائم أول». قرأه بعناية وكتب انطباعاته إلى المؤلفة، مقترحاً عليها عنواناً آخر هو: «لوسيان لويسن أو التلميذ المطرود من المدرسة متعددة الفنون». وفي الرسالة نفسها فسر لها كيف تعيد كتابة روايتها. وبعد ذلك بقليل، شرع في العمل وبدأ إعادة رواية مدام كوتليه. ولكنه أدرك فجأة أن هذا الكتاب كان عليه أن يكتبه بنفسه؛ وكان قد فكر فيه فعلاً منذ 1825، كما شهد على ذلك مقطع من كتاب «راسين وشكسبير». غير أن رواية «الملائم أول» هي التي أعطته متطلقه، والتي ستصير، في الرواية، حادثة نانسي. وشيئاً فشيئاً، نما الموضوع. فإلى جانب قصة الحب التي يعيشها البطل الصغير، يدرك ستدال أن عليه تصوير المجتمع المحلي الراقي والدسائس الحكومية في پاريز وبلاد روما. وستحتوي الرواية ثلاثة مجلدات؛ وسيستعمل ستدال، في المجلد الأخير، مشروعاً يرجع إلى عام 1832: وضع مجتمعي. هكذا ستكون رواية «لوسيان لويسن»، في ذهن مؤلفها، تلك القصة الأخلاقية التي تحكي عن مجتمع عصره، والتي كان قد شرع في كتابتها ضمن رواية «الأحمر والأسود» وسعيد تناولها في

روايته غير المكتملة «لامبيل»*. لكن يقرر، في سنة 1836، ألا يعالج القسم الثالث المخطط له، ويتبين أن روايته بالتالي قد انتهت، على الأقل في مشروعها الأول. ويخطر بباله مشروع آخر فيبدأ كتاباً جديداً حيث يشرع، هذه المرة مباشرة، في سرد حياته؛ هكذا بدأ رواية «حياة هنري بريلار». أما رواية «لوسيان لويسن»، فإنه لم يرد نشرها إلا عام 1839 عندما تغير الجو السياسي. والواقع أن ستدال لم يعد إلى مخطوطة رواية «لوسيان لويسن» إلا لبعض الوقت عام 1836؛ فقد استأثرت مهام أخرى باهتمامه، فلم يكمل تحريرها قط. هكذا لم تثقُص نهاية الرواية (بل لا توجد إلا على شكل ملحوظات) فحسب، بل لم يكن تحريرها الذي بين أيدينا نهائياً، اللهم إلا ما كان من الثلث الأول الذي يبضه المؤلف. إن ما هو ثمين في نظرنا، هو أننا نستطيع أن ندرك بكثير من الواقعية كيف كان ستدال يشتغل؛ فإذا كانت مخطوطتنا رواية «الأحمر والأسود» ورواية «ديرشترئي پارما» قد دُمُرتا، فإننا نملك كل العناصر، كل الحالات المتابعة لهذه الرواية. ولم يستقر ستدال حتى على عنوانها؛ فإذا كان قد فكر في البداية في تسميتها «لوسيان لويسن»، فإنه صمم بعد ذلك على عنوان «برتقالة مالطة»، ثم على «التلغراف»، ثم «قطيفية اللون والأسود»، «غابات يرمول»، «القناص الأخضر»، «الأحمر والأبيض». ويبدو هذا العنوان ملائماً له ملاءمة خاصة، لأنه يتذكر برواية «الأحمر والأسود»، وسيوفر - على حد قوله - «جُملةً للصحافيين، فالأحمر هو

لوسيان الجمهوري ؛ والأبيض هو ملكي شاستلي الشاب». وعند موت مستدال، كان ابن عمه، رومان كولب، هو الذي ورث المخطوطة، شرط أن «يصحح المقاطع الصعبة، دون أن يفرض في التسطیح» وأن ينشرها. ولم يباشر كولب العمل الضخم لمراجعة المخطوطة كلها التي كانت قراءتها صعبة، بما أنها ليست فقط مشحونة بالتصحیحات، بل كانت مملوءة بالاختصارات والجناسات التصحيفية كما تعود مستدال استعمالها؛ واقتصر على أن يصدر من هذه الرواية الجزء الذي كان مستدال قد أعاد نسخه ضمن «الأقاصيص غير المنشورة»، تحت عنوان «الصيد الأخضر». وكان لا بد من انتظار 1894 لمعرفة هذا العمل الأدبي في مجموعته، وذلك في طبعة مغلوبة جدا من جهة أخرى، هي الطبعة التي أصدرها جان ده ميتي تحت عنوان «لوسيان لوين»؛ ولم تر هذه الرواية النور إلا عام 1927 في طبعة كاملة بحواشي هنري دبيري (4 مجلدات، نشر شامبيون). وتحت عنوان «الأحمر والأبيض»، كان على هنري رامبو أن يعطي نسخة أخرى، لم يصدر منها إلا المجلدان الأولان بدلا من الأربعة المتوقعة. وفي الأخير، فإن الطبعة النهائية لرواية «لوسيان لوين» صدرت عام 1929 ضمن سلسلة «ديوان»، ثم ضمن «خزانة الهلياد» (N.R.F.)، عام 1947 (روايات وأقاصيص مستدال، المجلد الأول). وكانت تُعزى للمتخصص الكبير في مستدال، هنري مارتينو، الذي كان يشفعها بتاريخ لتبلور هذا العمل الأدبي، وهو توضیح

شامل لا يسع المرء إلا أن يعود إليه عندما يدرس رواية «لوسيان لوين». وتتقدم الرواية ثلاث مقدمات بل ثلاثة مشاريع متتابعة للمقدمة. ويعبر مستدال في الأولى عن فكرة أن «على رواية أن تكون مرآة»، والاثنتان التاليتان توضيحان سياسيان: يبدو المؤلف فيهما «مناصراً معتدلاً لمعاهدة 1830»، الأمر الذي يمكن أن يؤول بطريقتين: فإذا لم يكن يجب الحزب الملكي، فإنه يرتاب في الديمقراطية، «لأنه - كما يقول - يفضل أن يتلقى السيد وزير الداخلية على أن يتلقى بقال الحي». والواقع أن بطله جمهوري، مطرود من المدرسة متعددة الفنون بسبب آرائه. ويتوصل أبوه، الصيرفي ذو الغنى والنفوذ، إلى تعيينه ملازماً في فيلق الرماحين في موقع عسكري بنائسي. ويكتشف لوسيان هناك المجتمع المحلي الملكي، الذي يعيش الخوف والجناسوسية. فالشاب يفيض أوهاماً يسقط بعضها تلو البعض. فقد كان يحسب أن الجيش يُجسد الضمان الحقيقي لمصالح الأمة، لكنه لا يتأخر في إدراك أنه لا يفيد الحكومة في شن الحرب بقدرما يفيدها في إخماد ثورات المواطنين المقموعين. ولذلك يخلي حماس الضابط الشاب، الذي لا يقبله رؤساؤه من جهة أخرى، يخلي المكان للتنفيذ الدقيق للتعليمات ويجد لوسيان نفسه ملزماً بقضاء أيام رتيبة في مشاغل تافهة. فيزداد اهتمامه على سبيل التبطل بالمجتمع المحلي، الذي أكرم وفادته بسبب ثراء أسرته وما يوفره له اسمه الفلمندي من امتياز. لكنه لا يستطيع البقاء بعيداً عن دسائس الملكيين

بعد ثمانية أيام.

ومن ثم تتبين الهدف الذي كان مستدال يرمي إليه والذي حقق جزءاً منه، ألا وهو : إثبات كيف تكون نفس نبيلة وحساسة في صراع مع المجتمع الشرس المنافق. وإذ يروي مستدال عن المراحل القاسية التي على شاب أن يمر منها، وهو يبحث، عبثاً من جهة أخرى، عن مهنة يخدم فيها الدولة خدمة شريفة، فإنه كان يكتب رواية أخلاقية شبيهة بروايات بلزك، ولكن بنية شخصية وذاتية خاصة به، ترسم منظراً عاماً عريضاً للمجتمع كما يراه «شاب وهيته السماء بعض الرقة في الروح». وطبعاً، إن شبابه وآراءه الجمهورية الهوجاء هي التي يسند إليها مستدال تقم بطله وصراحته الحرقاء ورعونته العاطفية واستقامته. ويحرص على ألا يتبناها. ومع ذلك، لم يكن يبدو له هذا الحرص كافياً، مادام ينتظر فرصاً أفضل لنشر كتابه. ولعل رواية «الأحمر والأسود» كانت إخبارية عن القرن 19 (فذلك هو عنوانها الفرعي في طبعتها الأولى من جهة أخرى)، لكن مستدال كان معنوياً في استخدام حدث تافه أصيل وعام جداً ؛ أما مغامرات لوسيان، فقد كان - على العكس من ذلك - مسؤولاً عنها تمام المسؤولية. إن لوسيان لوين هو مستدال، وذلك ليس بالنظر إلى أحداث حياته، بل بعقليته ؛ إنه بمواقفه وردود فعله مستدال وهو في العشرين من عمره. أما الشخصيات الثانوية، فقد اختارها من محيطه : فنحن نعلم مثلاً أن السيدة ده شاستلي صورة حية لعشيقته الإيطالية، ماتيلدا فيسكونتيني؛ لكنه

ومؤامراتهم التي يقودها الدكتور دي يورابي المقلق. غير أن لوسيان كان يوشك أن يموت ضجراً لو لم يقع في حبّ أرملة شابة ذات مشاعر رومنسية رقيقة، أرملة تنتمي إلى أسرة تتمتع بنبل المحلة القديم. لكنّ البطل، على أثر إحدى الخُدع، يُحمَل، خلال مشهد وُصِف ببراعة، على الاعتقاد بأن المرأة الشابة حامل من أحد خصومه. وحينها يتخلى لوسيان عن مشروع الزواج من السيدة ده شاستلي أو اختطافها، مع أنه يعلم علم اليقين بأنه الوسيلة الوحيدة لتهدئة نفسه المحترمة. ويغادر نانسي، وقد ثبُطت الأكاذيب والشوايات هتمه. وعند وصوله إلى باريس، ينجح في الحصول - بفضل تدخّلات أبيه - على منصب هام في وزارة الداخلية، ويُبعث في مهمة إلى الريف «لإجراء الانتخابات هناك». وهي فرصة لمستدال ليصوّر لنا عمليات العصر الانتخابية في تفاصيلها، والدور الحاسم الذي كانت تلعبه فيها حكومة لوي - فيليب. وهناك يوقف البطل مهمته. وتؤدي وفاة أبيه إلى خراب أسرته. ويعيد لوسيان الأمور إلى نصابها بشجاعة، لكن ما إن يضمن لأمه حياة مقبولة، حتى يبذل جهداً أخيراً للحصول على منصب دبلوماسي، وتنتهي الرواية بسفر لوسيان إلى روما. هناك كان لابد من أن يبدأ القسم الثالث الذي عدل مستدال عن كتابته. ومن ثم تظل الرواية معلقة. ونعلم من ملاحظات مستدال أنه كان عليها أن تنتهي بزواج لوسيان والسيدة ده شاستلي. وتبعث هذه الأخيرة بطوسيان إلى نانسي ليقوم لها بتحقيق عن الحياة المزعومة. ويعود لوسيان

كعادته، أعاد تركيبها، مستفيداً من ملاحظ شخصيات حقيقية عديدة كمي يخلق منها شخصية روائية واحدة. إن رواية «لوسيان لوبين»، وإن كانت غير مكتملة وأحياناً ناقصة بعض النقص، هي إحدى روايات مستهال الثلاث الكبرى؛ إنَّها في نظرنا كتاب عظيم القدر، لأنها تتيح لنا، مثلها في ذلك مثل رواية «هنري بريلار» ورواية «ذكريات التبعج»، أن ندخل إلى معرفة تلك الشخصية الفريدة التي كان مستهال يمثلها، ولأنها تطلعننا أيضاً على طريقته في كتابة الرواية، على وسائسه، على وعيه المهني النموذجي، على تلك الروح النقدية التي ما فتئ يخضع لها نفسه وأعماله الأدبية.

اللورد جيم (LORD JIM) [229، 243، 256]. رواية للكاتب الإنكليزي جوزيف كونراد، نشرت عام 1900. يأمل ولد اسمه جيم في أن يعيش حياة مليئة بالمغامرات، فيصنم على أن يصبح بحاراً. وهكذا يبحر يوماً على متن باخرة قديمة تنقل حجاً حجاً. وتهب عاصفة تكاد تغرق السفينة. فيستسلم جيم لغريزة الجبن التي تهجم في أعماق كل إنسان، فيصعد مع ثلاثة شجعان آخرين إلى زورق الإنقاذ الوحيد الشاغر، ويتركون الباخرة وحمولتها كلها. وتنجو الباخرة بأعجوبة، بعد أن تمكن زورق فرنسي مسلح من جرّها إلى البرّ. ويفتح تحقيق في الحال؛ ويخرج منه جيم مسربلاً بالعار وأقل سعادة من رفّاقه. ويسعى رجل طيّب، هو مارلو المعجور، في اكتشاف سرّ هذا الجبن. ويريد أن يساعد جيم على بناء حياته من جديد

ويوصي عليه أصدقاء له مقيمين في الشرق. وهكذا يصير البطل موظفاً تجارياً بحرياً، فينتقل من ميناء إلى ميناء، دون أن يذوق طعم الاستقرار أبداً، لأنه ينوي أن يعيش مستتراً على الدوام. وفي آخر المطاف، يلتقي بمهرب ألماني غريب، اسمه شتاين، فيرسله إلى باتوزان، وهي جزيرة بعيدة عن الأرخبيل السامالي، الذي هو مسرح صراعات أهلية طاحنة. ويفلت جيم بأعجوبة من أكثر من مؤامرة. وفيما بعد يصير زعيم حزب ضورامان، أحد أصدقاء شتاين القدامى؛ وبذلك يتمكن من هزم علي، الرجل الجشع، ومن إحراز ثقة الأهالي. وسرعان ما تصير قوته وشجاعته مضرِباً للأمثال. ويتسم له الحب في شخص بيو، بنت امرأة هالسية تزوجت لتوها مرة ثانية بكورنيليوس هذا الذي حل جيم محله. ويبدو أن ماضي جيم لم يعد غير ذكرى سيئة. لكن إذا رجل أبيض، تتعقبه باخرة إسبانية بسبب التجارة غير المشروعة، ينزل في باتوزان: هذا السرّ يُدعى براون. وهو يعلل النفس بأمل إعادة تكوين ثروته عن طريق زرع الفتنة في البلاد. فبينما يتهاى الأهالي للمقاومة، يسمح جيم لبراون بأن يرحل، شريطة ألا يؤذي براون هذا أحداً. ولكن بلا جدوى: ذلك بأن هذا الأفاق يعمل بتصائح كورنيليوس الذي يضم كرهاً شديداً لجيم، فيباغت الأهالي الواصلين ويذبحهم، قاتلاً في الوقت نفسه ابن ضورامان. أما نهاية جيم، فقد كانت نهاية مأساوية. فهو يفقد ثقة بني جلدته مرة أخرى. وهكذا لا يصغي لتوسلات عتيقته بيو، كما لا يصغي لتوسلات أصدقائه، ولا

يحاول حتى أن يبرر مسلكه : فبا أنه يقف أمام ضورامان أعزل مجرداً من كل سلاح، يجندل كما يجندل الكلب.

حقاً، إن الحكاية التي يرويها مارلو العجوز من أولها إلى آخرها، يمكن أن تبعث الملل في نفس القارئ أحياناً، بالرغم من إيقاعها الذي يطابق كل آلام البطل وعذباته. ويجعل التعاطف الحارق للعادة الذي يبدية المؤلف تجاه البطل، حتى في أسوأ سقطاته، يجعل هذا العمل الأدبي واحداً من أرفع التعابير عن الأخوة البشرية.

الليلة نرتجل (QUESTA SERA SI RECITA) (A SAGGETTO) [247]. ملهاة في ثلاثة فصول للروائي والمسرحي الإيطالي لويجي بيرانديلو* (1867-1936)، مُثِّلت عام 1930. ويشكل هذا العمل الأدبي جزءاً من الثلاثية التي سماها المؤلف «عن المسرح في المسرح»، والتي تنطوي على كل الصراعات الممكنة بين مختلف عناصر العرض المسرحي : من مؤلف ومدير وشخصيات ومتفرجين. وتنتمي إلى هذه الثلاثية التي تدور حول جوهر المسرح، مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»⁹ ومسرحية «كل على طريقته». إننا هنا لا نجد الشخصيات في تعارض مع الممثلين ولا المتفرجين في تقابل مع الممثلين كما يحدث في الجزئين الآخرين من الثلاثية، بل نجد الممثلين في تحالف على المخرج. وتتميز هذه الملهاة عن العمل الأدبي الكامل لسبيرانديلو، بأحداها ومحاوراتها الرائعة الخاصة بالكاتب الصقلّي.

يُعدُّ هينكفوس، المُخرج، تمثيلية مستمّدة من أقصوصة لسبيرانديلو هي: «وداعاً، يا ليونور». وتشكّل الغيرة موضوعتها. ولا يفكر المخرج غير المبالى بمراعاة روح العمل الأدبي إلا في الدفاع عن إبداعه. ويخفف مستوى المسرحية في إخراج ذي نكهة شاذة. ويرفض الممثلون، الذين يُملئ عليهم تمثيل محدّد بديقة، يرفضون أن يلعبوا كالدُّمى ؛ ويطلبون بأستلهم النص، والاسترشاد بالانفعال. ويظلُّ الصُّراع بين الممثلين والمُخرج خفياً مكتوباً دائماً ؛ ولا يتجلى إلا من خلال نقد لاذع مطوّل، شديد الطول موجّه لإخراج القرن العشرين، الأمر الذي يسمح لسبيرانديلو بتأثر مشهدية عظيمة. فالمسرحية لا تنمو وتتفجّر إلا عندما يُطلق العنان للممثلين ليفعلوا ما شاعوا بأنفسهم : لقد تزوّج ريكوفيري بفتاة اسمها مومينا، وهي إحدى الأخوات الأربع اللاتي كنَّ يُؤوين بلطفٍ مبالغ فيه الضُّباط المقيمين في البلد. لكن ما كاد يتزوَّج بها حتى غار من ماضي لا يستطيع أن يسيطر عليه. فيحبس زوجته ويمنعها من التزوّج بل حتى من تصفيف شعرها : هكذا يتمنى لو قتل صورة تلك التي لم تكن إلا فتاة تُغازل في بيت أبيها. وتعود إحدى الأخوات، التي صارت ممثلة، تعود إلى البلاد للعب في مسرحية «قوة القدر». أمّا مومينا، فلم تعد اليوم غير نفاية بشريةً بئيسة. وتذكر شبابها : فعندما كانت تذهب إلى المسرح مع أحواتها، كانت حينها صغيرة جميلة. ويسبّح الماضي بينما كانت الأوبرا تجري وقائمتها. وهذه إحدى أكثر طرائق بيرانديلو

الجمامة»* ورواية «السفراء»* ورواية «الكأس الذهبية»*. وكان سلفاً مؤلف رواية «رودريك هُدسن» (1876)، و«الأمريكي» و«ديزي ميلر» وتلك الرائعة الأصيلية التي تحمل عنوان «صورة شخصية لامرأة».

في رواية «ما كانت ميزي على علم به»، نرى هنري جيمس، الذي كان دائماً روائياً مهووساً بالتقنية، يتبنّى بصراحة مطلقة مبدأ «وحدة مركز الرؤية». فكل الشخصيات، كل الأحداث تُنقل لنا كما تراها الشخصية الواحدة - التي هي ميزي الصغيرة - وتعيشها.

وتفتح الرواية على دعوى الطلاق حيث المحكمة، التي مارست حكماً سليماً، تمنح لكل من الوالدين حق الاحتفاظ بالبنية ستة أشهر من السنة. وهكذا ستجد ميزي نفسها وقد صارت الرسول، غير الواعية في أول الأمر، ثم الصاحبة أكثر فأكثر، للغيظ والكرهية التي يكنّها أحد المطلقين للآخر. وستنتقل من مرتبة إلى أخرى. وستتاح الفرصة لإحداهن، وهي الآنسة أوفومور، الجميلة غاية الجمال، والتي جنّدت الأم، ستتاح لها الفرصة بأن تتعرف على بيل فارانج، الأب، وهي تعيد ميزي إليه. إن ميزي هذه التي كانت ذريعة في البداية، ستصلح فيما بعد صلة وصل بين الآنسة أوفومور وبيل فارانج، الذي سيُخذ المربية الجميلة عشيقه له. أما أم ميزي فستلتمني بالسير كلود الوسيم، الذي ستزوجه في آخر المطاف. وسيصبح ذلك للآنسة أوفومور أن تجعل بيل فارانج يتزوجها. وبما أن كلا من

إحداً؛ وبالفعل، ففي الوقت نفسه الذي تُحكى فيه البطلة للأطفال قصة الأويرا، فإن قصة شبابها هي التي تستحضرها، وتغني لهم «وداعاً يالينور». لكن عندما تصل الممثلة التي تمثل مومينا في أكثر لحظات حياتها ألماً، تسقط على قفاها وقد قتلها قوة أدائها بالذات. عندئذ يتدخل المخرج ليؤكد، منتصراً، تصوّره الخاص للعرض المسرحي المذهل تماماً. ونادراً ما يرهن بيرانديلو، كما في هذا المشهد، على نفاذ بهذا القدر من التأثير والعطف الرقيق. لكن هذه المشاعر تنتثر في حوار غير محكم بما فيه الكفاية؛ ثم إن جريان الأحداث على ثلاثة أصعدة متراكبة (في القاعة أو على الخشبة أو في المقصورات) لم يكن ليتدارك هذا الانتثار. ويمكن القول إن السبيراندليسيّة قد خنقت بيرانديلو. - تر. عربية: سلسلة «من المسرح العالمي»، وزارة الإعلام - الكويت.

ليتره (LITTRÉ) [177].

لفيز ستافورد (THE SITTA FORD MYSTERY) [207].

م -

ما كانت ميزي على علم به (WHAT MAISIE KNEW) [201، 207]. رواية للأمريكي الشمالي هنري جيمس* (1843-1916)، صدرت عام 1897. لم يكن جيمس قد كتب بعد الروايات العظيمة التي توجت حياته الأدبية، وأعني رواية «جناسا

بها، هي إحدى قمم فن عالم النفس. وقد جعلت هذه الرواية الجميلة الثمّادَ يعتبرون هنري جيمس بحق رائداً بارزاً لسمارسل پروست.

مانون ليسكو (MANON LESCAUT) [60، 76، 210، 228—229، 235، 243، 249، 268، 273 (هـ 43)]. أعلنت جريدة «أمستردام»، في عددها الصادر بتاريخ 22 ماي 1731، نشر المجلدات الخامس والسادس والسابع من «مذكرات رجل وجهه زهد في الدنيا»* لأول مرة (وكان المجلدان الأول والثاني قد صدرا عام 1728 والمجلدان الثالث والرابع قد صدرا عام 1729). وكان مؤلفها هو أندريه - فرانسوا بريفو ديكرزيل، الذي يقال له - منذ ذلك الحين - الأب بريفو، وهو راهب بندكتي سابق في سان - جرمان - دي - بوري. ولم يتأخر الجمهور طويلاً عن تبين الاهتمام الخاص الذي كان يُولى للمجلد السابع من هذه «المذكرات...»: فقد كان هذا المجلد يتضمن قصة «مانون ليسكو». وقد أعيد طبعها في ياريز عام 1733، في جريدة «أمستردام»، ثم نشرت نشرة ثانية، في السنة نفسها، وحملت لأول مرة عنوان الرّواية: مغامرات الفارس دي كروي ومانون ليسكو (ولم يتبن بريفو عنوان «قصة الفارس دي كروي ومانون ليسكو» إلا سنة 1753، تاريخ الطبعة النهائية). لكن الكتاب يصادر بتاريخ 5 أكتوبر 1733. وتعطينا رسالة من ماتيو هاري إلى رئيس المحكمة بوهي، تعطينا فكرة عن ردود الفعل

أبوي ميزي قد تزوج من جديد بشخص آخر، فإن وضعية الفتاة الصغيرة ستتغير من النقيض إلى النقيض. فإذا كان الأب والأم، اللذان كان كل منهما منشغلاً بأن يخلف الآخر في نفس الطفلة، إذا كانا يدلّلتها، فإنهما الآن لا يشغل بالهما إلا همّ واحد، ألا وهو: التخلص من ميزي وتركها للطرف الآخر، لأنها صارت شاهداً يزداد صحواً وعرقلة بازديادها سرّاً؛ وكانت ميزي ستكون تيسة جداً لو لم تل عطف مربية عجوز هي السيدة ويكس، التي فقدت بنية لها في عمر ميزي تقريباً والتي نقلت إلى هذه عطفها الأمومي المحبّط. غير أن ميزي، وقد صار لها الآن أبان وأمان، ستجد مشقة في أن تجد نفسها في هذا الوضع الجديد. وستكون البلبلة كاملة يوم سيسقط السير كلود، زوج أمها الثاني، في حبّ أوفرمور الأنسة سابقاً والزوجة الثانية لأبيها - الذي رته كوتيسة عجوز دميمة جداً وغنية جداً. وتتمهي الرواية بمشهد تحاول فيه الأنسة أوفرمور إقناع ميزي بالبقاء معها ومع السير كلود. لكن الطفلة تنصرف مع السيدة ويكس، الكائن الوحيد الذي تحس بأنها تشبث به حقاً.

إن الوسط المجتمعي هو وسط المجتمع الإنكليزي الصالح، الوسط الذي يستحضره هنري جيمس ويحكم عليه بهكم عال، مع أنه اختار فتاة صغيرة ملاحظاً ولسان حال. وذلك يشكل انتصاراً تقنياً آخر. وفي الوقت نفسه، يتمتع تحليل العواطف بدقة وتحراً بجمالان القاري مهوراً مشدوهاً. إن إعادة خلق روح وحساسية طفوليتين، والعالم المحيط

الحقودة والسخيفة التي تثيرها قراءة رواية «مانون...» لدى «المحافظين»: «هذا الكتاب البغيض يباع في باريس وكان الناس يتهاقون عليه كما يتهاق الفرائش على النار، التي كان يجب أن يحرق بها الكتاب ومؤلفه». ويضطر بويغو، في السنة التالية، إلى الدفاع عن نفسه في يومياته «التأييد والتفنيد»، ضد المنتقسين من قيمة روايته. وفي سنة 1735، تصدر طبعة جديدة من رواية «مانون ليسكو» بأمر من وزير العدل. ولا بد من انتظار السنة التالية كي تبدأ الضجة التي أثارت حول هذا الكتاب بعض الهدوء. وفيما بين سنتي 1737 و1751، تتابع إعادات الطبع في باريس وأمستردام. وقد ترجم إلى الألمانية ونشر في ستوكهولم عام 1745. وفي سنة 1753، كرست الطبعة الجميلة التي طبعها ديلدرو وزينت بثمانية رسوم مطبوعة كرست مجد رائعة بويغو. وقد صُحح المؤلف هذه الطبعة النهائية وزاد عليها. ولا بد من أن يؤسف فيها على أن حادثة الأمير الإيطالي التي أضافها، والتي تبدو لحمتها ظاهرة للعيان، تقطع نفس الرواية اللاهث وتخلط نيرة مفرطة العبث بحكاية دي كروي المؤثرة.

واليكم تحليل الرواية، «التي يبدو عملها مؤرخا باستعمال النفي إلى لويزيانا، الذي مورس خصوصا عام 1719 وتوقف عام 1720: هكذا يكون دي كروي - حسب بعض إشارات النص - قد التقى بمانون في حوالي سنة 1717، ويكون العمل قد دام سنتين قبل ذهابه إلى أمريكا، ثم أيضا حوالي سنتين حتى عودة الفارس إلى أوروبا» (پ).

فريمي). يلتقي المركيز دهسه، بطل «مذكرات رجل وجيه زهد في الدنيا»، يلتقي في پاسي - سور - أور بشاب (هو دي كروي) يرافقه، وقد أخذ منه اليأس كل مأخذ، عربة نساء موجّهات للنفي إلى أمريكا الشمالية، وبينهن حبيبة قلبه. وبعد هذا اللقاء بستتين، يجد الشاب نفسه، وهو عائد وحده من أمريكا، يجد نفسه مرة أخرى في حضرة المركيز، فيروي له مغامراته المؤثرة. فالفارس دي كروي من أسرة فاضلة في نواحي أميان، ولذلك أكمل دراساته الفلسفية في هذه المدينة، حيث التقى بفتاة مجهولة ألهمته أعنف حب من أول وهلة. وإذ يسيطر عليه حبها، يغش أبويه ويخدع تبيرج، أفضل أصدقائه، ويذهب بالفتاة (مانون ليسكو). ويختبئ العاشقان في باريس. وبعد وصولهما ببضعة أسابيع، تؤري مانون، التي تحب دي كروي، ولكنها متلهفة على الترف، تؤري في السرّ مزارعا عاما غنيا، هو السيد ده ب. ويعلم دي كروي بخيانة مانون ويرى نفسه، تقريبا في الوقت نفسه، وقد قبض عليه خدم أبيه وساقوه بالإكراه. وحينها يكتشف أن مانون، المتفقة مع ب، قد كشفت مأواه لأبويه. وإذ أرهقته خيانة عشيقته المزدوجة، يقرر الدخول إلى مدرسة سان - سوليس. وبعد ذلك بسنة، وبينما كان يواصل في الصوريون تدريبا عموميا في اللاهوت، تأتي مانون، التي علمت بخبره، تأتي لتراه في المساء نفسه في ردهة مدرسة سان - سوليس ولا تجد أي مشقة في استئائه من جديد. فيتبعها دي كروي في الحال ويذهب ليستقر معها في شاطئ. لكن

إلى أمريكا مع بنات الهوى. وعندما يستبدُّ اليأس بسدي كروي، يقرر أن يهاجم القافلة الإصلاحية، بمساعدة بعض العملاء. لكن هؤلاء يرتدون في آخر لحظة، ويضطر الفارس إلى أن يتبع مانون حتى أورليانز الجديدة. وتطهر التعاسة العاشقين، فيحسبان أنهما يستطيعان أخيراً أن يعيشا عيشة كريمة منتظمة، فإذا سيئلي، ابن الحاكم، يغم بمانون ويريد أن يتزوجها. فيارز دي كروي غريمه سيئلي ويجرحه جرحاً بليفاً؛ ويلوذ العاشقان بالفرار. وتموت مانون في الصحراء ضنئى بين ذراعي دي كروي، الذي يحفر يديه حفرة يوارى فيها جثان معبودته. ويحصل سيئلي على العفو من منافسه، بعد أن برأ من جرحه. ويعود دي كروي إلى فرنسا وقد تمَلَّكه اليأس والقنوط. - تر. عربية : الحب في العذاب : مانون ليسكو، مطبعة الهلال، القاهرة، 1954.

مازوترو (MARTEREAU) [188]. رواية نُشرت عام 1953 للكاتبة الفرنسية نطالي ساروت* (ولدت عام 1902). منذ أن تعاطت النساء الأوريبات الأدب، ونحن نراهن يتفوقن في التحليل الصبور والدقيق لأوساط محصورة جداً، هي الجماعات العائلية خصوصاً. ولعل هذا النوع الذي يمكن نعتة بالحميمية يوافق طبيعتن وحساسيتن اليقظة على الدوام وإحساسهن بالفوري والمكسب وتحفظهن من الأبنية الذهنية الواسعة الطموحة غير الأكيدة. وهو نوع لاشك في أنه نابع من المكانة التي كنَّ يشغلنها، ومازلن، بكيفية عامة إلى حدما، في المجتمع

سرعان ما تعى مانون من الريف وتحصل من عشيقها على إذن بالذهاب إلى باريس للإقامة فيها. وفي أثناء ذلك، تلتقي بأحد إختوتها، وهو حارس خاص في باريس. ولا يفكر ليسكو، قليل التردد، إلا في استغلال الشباب. غير أن حريقاً يشب في شقتهم، فيأتي على كل ما لهما. ويدرك أن مانون لن تقبل أن تتحمل أي حرمان، فيقترض أولاً مئة بَسْتُول من صديقه تيبيرج، ثم يدخل - بدعم من ليسكو - في جماعة مقامرین. وصار يستفيد من ذلك أرباحاً طائلة، لما فرَّ خادماه بماله. وحينئذ اقترح ليسكو على مانون أن تلجأ إلى هبات ج. م. العجوز؛ ويغتاظ دي كروي أولاً من هذا الاقتراح، ولكنه يقبل أخيراً أن يلعب لدى هذا الشيخ دور أخي مانون. لكن سرعان ما يُكتشف الثُصب. وثُجيس مانون في المستشفى العام، مع المومسات، ويُسجن دي كروي في سان - لازار. وسرعان ما يهرب منه بمساعدة ليسكو وينجح في تخليص مانون، بعد أن ينكرها في زي رجل. ويلجأ الهاربان إلى شائيو. وهناك يُغم ابن ج. م. أيضاً بمانون. وثُقنع مانون دي كروي بأن ينتقم من الأب بابه. غير أنها تُمنح قصراً وعربة فاخرة ومبالغ مالية ضخمة... ويقاوم دي كروي في بادئ الأمر، ثم يقبل أن يصير شريك عشيقته في محاولات الإغراء، لاسيما أنها تسيطر عليه سيطرة مطلقة. وفي نهاية المطاف، يوقف العجوز ج. م. العشيقين اللذين يُساقان إلى شاتلي. ويسأل والد دي كروي، المتفق مع ج. م.، يسأل أن يُطلق سراح الفارس، على أن تمنى مانون على الفور

الغربي. وتطالي ساروت، التي تواصلت خط سير الروائية فيرجينا وولف، هي أبرز مميزات هذا التيار وأحدثهن. وهي تنقل على هذا الصعيد الخاص نزعات الفن الروائي الراهن وتقنياته. ومن الناحية النظرية، يبدو مثل هذا المشروع مراهنه كلية. وهو، من الناحية العملية، يحقق بصدق تام. ويقوم شراء إحدى الملكيات حيكمة وحدثاً لروايتها. والشخصيات التي تُقدّم لنا فيها مجرد لطخات مغمورة بالغياب. فلم تزل إلا شخصية واحدة أسمها، الذي عنون به الكتاب. أما الشخصيات الأخرى، فهي العم والعمة وأبن الأخ وبنيت الأخ. وهذه الشخصية ذات الاسم المحدث هي السارد، بل - مادام لا يروي قصة منظّمة - هو مسجل قد يوسع ما يدركه وقد يؤوّه؛ وقد يفتح أو ينكمش بحسبها يوفر له هذا العمل الراحة أو الضيق. وهو شاب مزخرف مبدئياً ولكنه لم يحقق شيئاً يذكر حتى الآن. ولا ينبغي له أن يتعب. ثم إنه لا شيء يمنعه من أن يعيش مادام عمه يكسب جيداً ما يلبي له به حاجاته. وبأختصار، يُسرّ شاب عاطل مثقف ومسقام بالألعاب خيالي ربّما مثارة، لأن الآفاق الشاسعة تنقصه. وللمحيط الذي يوجد فيه أهمية قصوى عنده. ولذلك هو دائماً متنبّه، مخافة أن يتلف هذا المحيط. ولا يني المرء يتأرجح في العلاقات البشرية بين قطبين هما: الانسجام والتعارض. والغالب أن أحدهما يستقر على الدوام، منذ الاتصالات الأولى. ولكن المألوف بين زوجين أو داخل أسرة، هو التناوب. إذ يحدث تنازلاً أو يُرفض، ويُقال

الكلمة اللطيفة أو العنيفة قليلاً، ويُتطرق بلهجة حارة أو جافة، بل يُصنّت، إنه تافه ومع ذلك هذا يكفي، تنتفح النافذة المعلقة، وتتعلق النافذة المفتوحة. والآن، لنلاحظ عن كتب أناساً وهم يتحدثون. فأحدثهم عادية، ولا أهمية لها على الإطلاق. وقد يمكن الاعتقاد بالأشياء يحدث ولكن لو أمعنا النظر لاكتشفنا نوساناً خفيفاً، تتأبعا متحسّساً صامتاً محرّساً للحركات يحجبه مداها الضعيف عن الأعين الساهية. وبما أن تطالي ساروت ترجع كثيراً إلى النبائي، فإنها تطلق أسم الانتحارات على تلك الحركات التي تكاد لا تدرك أحياناً، والتي تلتصق بالغير تارة وتطوي على ذاتها تارة أخرى. والشخصية التي تعطيها الكلمة تحدثنا عنها حديثاً استثنائياً إن صح التعبير. فهي تتبّعها بإصرار عالم مكبّ على جزئيات دقيقة ذات دورات نزوية. فتتصدّ في ذاتها وحواليها ما يُحدثها، وتدوّن بابهجج أو بأس الأمارات التي تنم عنها، وتحرّص على تقويم حديثها. وعندما يُخلّف حديث هماً في عقلها أو قلقاً في صدرها، وهو ما يحدث عادة، فإنها تستأنف هذه المعطيات المتحركة والمهشة، دون عياء، وتحاول - كالعنكبوت التي تنسج شعها - أن تعيد تشكيل حالة مكالماتها النفسية ورسم منحني سيرها، وتديده إن اقتضى الحال، وأن تحمّن الهدف الذي تسعى في بلوغه جاهدة. وغالباً ما يحدث أن تحس، فور انتهائها من بناء الصرح، بأنها قد أخطأت فتسقطه بغضب شديد، وتستأنف بناءه على أسس جديدة. وعندما تعتبر نفسها راضية أخيراً، وتقتنع بأنها على حق،

فإن الشخصية المعنوية بالأمر ذاتها هي التي تكذبه تكديماً جليلاً بأفعالها اللاحقة.

ونتبين أن نتالي ساروت تستكشف مجالاً خاصاً تماماً، يتتمي إليها شخصياً. قبلها، لم يكن قد وقف أحد عند فحص هذه الإوالات، ولم يكن قد أشبه أحد في غناها. وبإلذ للمرة أكتشفها عند قراءتها، والاهتمام بدقة ملاحظاتها، والآنجاب لدقة أوصافها. هذا، فضلاً عن أن طريقتها الحية جداً في عرضها تنقلها من الرتبة المملة.

مجلة العالمين (LA REVUE DES DEUX MONDES) [67]. صدر العدد الأول من مجلة العالمين لأول مرة في باريس، 12، زقة بلشاص، فاتح غشت 1829. وقد أسسها بروسير موروا وسيكور - دوبيرون. وفي سنة 1830، ابتعت صحيفة الرحلات (le Journal des voyages)، وقد امتلكها الطابع أوفري الذي استلحق به مساعداً شاباً في السابعة والعشرين من عمره، من ساقوا، هو فرانسوا بيلوز. وصار هذا الأخير رئيس تحرير في فبراير 1831 ومنذ يوليو، أخذت المجلة تنشر دفعتين في الشهر. وتحت إدارة بيلوز الحاذقة، جمعت المجلة كل المؤلفين المشهورين. وقد ساهم فيها شاتوبريان، ولامارتين، وستدال، وديما الأب، وهيغو، وبلزك، ومارسلين ديورد - فالمر. وكشف فيها ألفريد ده فيني، وجورج صاند، وألفريد ده موسيه، وميريه، وسانت - بؤف، وجيرار ده نرفال، وتيوفيل كوتيه عن موهبتهم. وفي سنة 1855، نشرت سبعا وعشرين صفحة

من أشعار مغمور هو شارل بودلير. وإذ أقامت جسراً بين فرنسا والخارج، كشفت إيفان توركنيف، منذ سنة 1855، وطلبت مقالات عن أمريكا من فينيور كوبر؛ وعن إيطاليا من الأمية بيلوجوزو، أو من ج. فيراري أو من الوزير س. ماتيوثي؛ وعن بولونيا من الأمير تشارتوريسكي أو من بولتن كلاتشكو أو من ميشيل بوتشازينديكي؛ وعن الإمارات المولداقية من الأمير نيكولا بيبيسكو. ونشرت روايات لسدورا ديستريا، وأشعاراً لهنري هاينه، وحكايات لكل من تيوفيل بتزون وهرت هارت وويلي كولينز. وتبين فهرسها ألا شيء ذا أهمية في العالم يفلت منها. وفي 15 شتبر 1865، قبل أربعين سنة من الطيران المراقبة الأولى، نشر إدكار سافني مقالاً رائعاً عن الطيران والطيارون. وفي 1877، نشر شارل بيلوز الذي خلف أباه - كتابات لأوجين فرومندان ولوكونت دليل وفكتور شغولي وأوكناف فوي وهيبوليت طين. وجدد فيها فوسطيل ده كولانج، وفكتور دوروي، وكاسطون بواسي الدراسات التاريخية. وهنا عرف ميلشور ده فوك أوربا بالأدب الروسي. ونشر هيديا سونينات ستكون ديوان «غنائم». وصار برونتير مديراً عام 1894. وكان الروائيون أو الحاكون آنذاك هم لودوفيك هالفي وأناطول فرانس وكبي ده موياسان وبول بورجي ورونيه بازان؛ والمؤرخون هم: ألبير صوريل وجوزيف بيديه وألبير فاندال وفريدريك ماسون. ومن 1906 إلى 1915، تحت إدارة فرنسيس شارم، ثم، من 1916 إلى

وكونزاك ده رينولد، ومازو ده لاروش، وإليسا لاندي، ورييقة ويست، وإنريك لاپتا، وخوان كويانارت، وليشيا بوركينز، وفيكسي باوم، وأكاتا كريستي، وسالفادور ريس، وألفيس زورزي، إلخ.

ومع احتفاظ مجلة العالمين بطابعها الأدبي، حرصت على أن تدرس مشاكل العالم الحديث الكبرى. وكانت القضايا الوطنية والدولية موضوع مقالات وقعها اللواء ويكان، ليون بيرار، ب. أ. فلاندان، أ. بيني، ألبير ريفو، أندري سيغفريد، روبير داركور، شارل - رو، دانييل هاليفي، فيليب بأريس، بيير ليوطي، نيجيلين. وكتب س. - ج. جينو إخبارية منتظمة عن المالية والاقتصاد السياسي. ودرس الحركة العلمية والطبية موريس ده برولي، الأستاذ ريشي، لوي ده برولي، أرمان ده كرامون، الأستاذ بيني، الأستاذ دُلي. ونشر فيها لوي كاسطيكس حكاية رحلاته الجوية الكبرى التي عبر خلالها الأوقيانوس وكل الاتحاد الفرنسي. ومنذ أكثر من قرن، كانت مجلة العالمين إنعكاساً لمختلف تيارات وأشكال الحضارة في العالم. وبما أنها ظلت مستمرة في الصدور بعد محنة أنظمة حكم أو ستة، فقد عبرت بمقدار، ولكن بوضوح، عن الآراء الليبرالية وأكسبها استقلالها سلطة محققة.

مدام بوفاري (MADAME BOVARY)
[60، 61، 81-82، 113، 120،
132، 201-202، 205، 234،
235، 256، 275 (م75)]. إنها أول

1937، تحت إدارة رونييه دوميك اكتملت مواهب جيل جديد، يتألف من بيير لوطي، وموريس باريس، وهنري ده ريكتسي، وجيرار دوڤيل، ورونييه بويليسف، وهنري بورودو، وفرانسوا مورياك، وأغا ده نواي، وكابرييل دأونزيو، وكيلينك، وإديت وارتن، وجوزيف كونراد. وحرر زيون پوانكاريه، وهو رئيس سابق للجمهورية الفرنسية، حرر إخباريات منتظمة. وجاء ملك بلجيكا ألبير وملك السويد، جاء إلى باريس ليرأس إحدى حفلات غداء المجلة، بعد الرؤساء ميلان ودومير ودوميرك. وفي سنة 1937، صار السيد أندري شوميج، من الأكاديمية الفرنسية، صار مدير مجلة العالمين وسعى جاهداً في التوفيق بين التقاليد والتجديدات الضرورية. وانضافت إلى الأسماء المشهورة سلفاً، في الفهارس، أسماء مثلي أجيال أكثر شباباً. فقد التحق ببيير بينوا، وأندري موروا، وهنري ده مترلان، وج. كيسل، ولافارند، التحق بهم - فيما يخص القسم الأدبي - جول رومان، روجي فرسيل، جان كوكو، مارسيل پانيول، پول فيلار، هنري طُرويا، ج. سيمنون، مارسيل موريت، جان أوربه، تيد فونسي وآخرون كثير؛ وفيما يخص التاريخ والتاريخ الأدبي، انضم إلى لوي مادلان وإلى الدوق ده لافورس، انضم بيير كاكسوط ولوكا - ديرطون، ويول ليون، وجان بومبي، وإدكار بوني. وبما أن المجلة مفتوحة دائماً للمواهب الأجنبية، فإنها نشرت «رييقة» لسالفني دي موربي، و«الأم» لسيريل بوك وأعمالاً أدبية لكارسيا كالدبيرون،

المتواضعة. وسيضطر زوجها إلى معالجتها من مرض عصبي. وأخيراً، يستقر شارل بوقاري في ضاحية أهم، هي يونفيل - لاني، حتى يروح عنها ويسلها بعض التسلية. وقد وصلت إليها إيماً حاملاً.

ومع القسم الثاني، نتعرف سكان يونفيل وخصوصاً السيد أومي* الصيدلي. وتلتقي إيماً منذ استقرارها في يونفيل بكتاب موثق عقود شاب، هو: ليون دويوي*، الذي «له معرفة جيدة باللياقة وآداب السلوك»، وسرعان ما يندهل ليون، لأنه «لم يتحدث قط، حتى ذلك الحين، لمدة ساعتين متتابعين إلى سيدة». وقد أحدث ميلاد صبية مرحاً سعيداً في حياة المرأة الشابة؛ لكن، بما أنها ارتكبت حماقة استصحبها كاتب موثق العقود الشاب إلى بيتها، يُظنُّ «أنها تخاطر بنفسها». وشيماً فشيئاً، يلجأ الشاب إلى مغازلة زوجة الطبيب. وإذا لم يستطع أن يتغلب على مقاومتها في بادئ الأمر، فإنه أثار لديها اهتماماً رقيقاً به. ومع ذلك، يعتبر ليون إيماً في غير متناوله ومثل هذا الحب الميوس منه، فيغادر يونفيل إلى ياريز، خائباً. أما مدام بوقاري اليائسة، فتصادف عندئذ شاباً قروياً شريفاً هو رودلف بولانجي. ويشخص هذا المغوي، المفعم لياقة، يشخص لايماً حلمها، لذلك يفلح الشاب في غزوها بأكثر سهولة. وأمام كفاف شارل بوقاري مستعصي العلاج، تفكر إيماً في الهرب مع عشيقها؛ لكن رودلف، الذي أزرعه هذا المنظور، لا يلبث أن يهجرها.

عمل أدبي نشره كوستاف فلوير* ضمن «مجلة ياريز» عام 1856 وضمن مجلد عام 1857. وهي تعد أشهر مؤلفاته وأكثرها شعبية بالتأكيد. تبدأ الرواية بقدم «تلميذ جديد» إلى ثانوية إقليم. ثم تتبع المهنة المتواضعة لهذا الولد، الذي صار ضابطاً في الصحة وزوجته أمه بامرأة أكبر منه سناً، تحبه حبا جما، ولكنه يمارس عليها اضطهاداً قاسياً. ويلتقي شارل بوقاري*، في إحدى زيارته الطبية بفتاة لا يلبث أن يغرم بها. لقد كانت إيماً* رُوو ابنة مزارع ثري. فنشأت في أحد الأديرة بين فتيات المجتمع وتلقّت تربية حسنة. وقد كان لهذه التربية أثر رئيسي هو: أنها خلقت في نفسها كل ضروب الأحلام الروائية، التي لن تسمح لها الحياة المتواضعة والعاقلة التي يوفرها لها زوجها بتحقيقها. وبعد فرحة الزواج القروي العظيمة التي أحسن فلوير إثارتها برونق مذهل ودقة ينتزعان الإعجاب، تخيب آمال إيماً : فالزواج لم يجلب لها ما كانت تنتظره. «قبل أن تتزوج، كانت قد ظنت أنها تحب؛ لكن السعادة التي كان ينبغي أن تتأتى من هذا الحب لم تتحقق، فكانت تظن أنه لا بد من أن تكون مخطئة. وكانت إيماً تحاول أن تعرف المقصود بدقة بالغبطة والهوى والنشوة، التي كانت قد بدت لها جميلة جداً في الكتب». وقد أفتحتها دعوة إلى بيت المركز ده فويسار، والعشاء في القصر، والحفلة الراقصة التي تلتها، والتي رقصت خلالها إيماً مع فيكونت، أفتعتها بأن هذا العالم المسحور، الذي طالما حلمت به، موجود فعلاً. ومنذ ذلك الحين لم تعد إيماً تستطيع تحمل حياتها

وتحس إيمًا بالضياع، وكانت تعرف أين يجئى الصيدلي الزنيخ. فتستولي على القارورة وتعود إلى بيتها، ويؤوب شارل إلى المنزل، وقد أفلقه خبر المصادرة التي تمت في أثناء غيابه. وعندما ترجع زوجته، تطالب بالآ يطرح عليها أي سؤال، وتكتب رسالة تطلب منه ألا يقرأها إلا في اليوم التالي، ثم تزوي إلى سريرها بعد أن تجرعت السم، وتموت أمام زوجها النهار، الذي لا يدري غير أن يكرر لها: «ألم تكوني سعيدة؟ أخطأت في حقل؟ لقد فعلت كل ما بوسعي أن أفعله، مع ذلك!». ومع مشهد الدفن المدهش، - وهو ذريعة لمشاجرة جديدة بين الحوري وأومي، - يختم شارل بوفاري بـ«أعظم كلمة قالها في حياتي: إنها غلطة القدر!».

وذلك فعلا هو الدرس الذي يستخلص من رواية «مدام بوفاري»، إذا أمكن أن نستخلص منها درساً: إنه مغزى القصة الحقيقية والقابضة للنفس والتي تدور حكايتها حول شبه بريئة تظن نفسها آمنة، حول تعيسة تسقط من خطأ إلى خطأ، نتيجة لذلك التنافر، لذلك التفاوت الذي يوجد بين الفكرة التي تكونها عن الحياة والحياة نفسها. - تر. عربية: محمد منلور، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993.

موي ديك أو الحوت (MOBY DICK OR THE WHALE) [199، 255-256]. إنها رائحة الكاتب الأمريكي الشمالي هرمان ملقل* (1819-1891) وإحدى أمهات كتب الأدب الرومنسي. نشرت في نيويورك

هذه الحكمة تزخرها أوصاف حية للحياة السنورمنديسة، كمشهد جمعية المزارعين الشهر (الفصل VIII)، وحكاية المناورات التقدمية والمقاومة للإكليروس التي يقوم بها الصيدلي أومي، العلموي والملحد المتنع. وكان جبن رودلف ضربة عنيفة لإيمًا: فظنت أنها تموت ياسا، ثم استعادت قواها ببطء واجتازت أزمة تصريف. وما إن تتأثر للشفاء حتى يرافقها شارل، زوجها، إلى المسرح في روان، فتلتقي فيه من جديد بليون ويضطر بوفاري إلى العودة إلى يونفيل، فيرتكب خطأ ترك زوجته وحدها بالمدينة. وييدي الكاتب الشاب الآن مزيداً من الجرأة، بعد أن اكتسب بعض التجربة في باريس. وتجد إيمًا ذريعة لتعود إلى روان دون زوجها وتصير عشيقة لليون. وهذه العلاقة، يبدأ عندها عهد هادئ، لا يعكر صفوه إلا ضرورة العثور على ذرائع للإلتقاء واختلاق أكاذيب لإخفاء تصرفهما. وفي خضم سعادتهما، تحس إيمًا باستيقاظ رغبات البذخ في نفسها، فتراكم الديون حتى تلبس أبي الحلل. وتسقط بين يدي تاجر هو لورو [= السعيد]، وهو مراب عجوز أبدى لها أقصى آيات المجاملة واللطف، قبل أن يطالبها بالأداء ويهددها بالحكم والمصادرة. وبعد بضعة أيام من مقابلتها لورو، تتلقى إيمًا تليغاً بالحكم الذي صدر ضدها. فعلياً أن ترد المبلغ، الضخم عليها، والذي يقدر بثمانية آلاف فرنك في حدود أربع وعشرين ساعة. وتذهب التعيسة، مذعورة، إلى ليون - الذي مل عشيقته - طالبة منه العون، ثم إلى رودلف الذي كان رفضه ضربة قاضية لها.

عام 1851، بينما كان مؤلفها في سن الثانية والثلاثين ؛ ولن يُقَرَّ بأهميتها إلا بعد زمان طويل، ولا أدل على ذلك من أن الدراسات النقدية الرئيسية التي تُخصِّصت لها، وترجماتها إلى مختلف اللغات، حديثة العهد نسبياً.

و«موي ديك» قصة رحلة صيد مهمة للحوت، تجرّي وقائعها في حوالي سنة 1840. ومع أنها كُتبت بعد وقوع الأحداث التي يرويها ملقّل بأكثر من عشر سنوات، فإنها ليست وثيقة مليئة بالحياة والتفاصيل المثيرة فحسب، بل هي قصيدة نثر ملحمية حقيقية. إن الحوت، الذي يياشر المؤلف الانقضاض على مطاردته، صحبة طاقم رجال باخرة «بيكود»، التي تملك ميناء قديماً في نانتكث، ليس حوتاً عادياً : إنه يُدعى موي ديك - هكذا يسميه البحارة الذين رأوه في رحلات سابقة - ومن خصائصه الفريدة أنه أبيض. لكن لا نستطيع الأحداث، لأن هذا الكتاب هو أولاً وقبل كل شيء حكاية مغامرات بحرية تستمد من النوع كل مميزاته. في البداية نتعرف إسماعيل* (ولاشك في أنه المؤلف) : فهذا الرجل تملكه الرغبة «في الإبحار قليلاً وفي رؤية عالم الماء»، فيسلك طريقه إلى نانتكث. وبعد أن يقضي إسماعيل هذا ليلة في قرية نيوبدفورد، في نُزُل «قَدَف الحوت»، حيث ينام معه كويكيك الجريء، ابن جزيرة روكوفوكو (الذي أبحره فيما مضى أحد الحوتيين وضاع اليوم في هذا العالم المسيحي جدّاً)، يصل دون مصاعب إلى جزيرة نانتكث. يعقد كويكيك صداقة معه، فيتبعه ويتطوع معه على «بيكود» التي

تتأهب للإبحار. تُوقَّع العقود، ولا يبقى إلا أنتظار الأمر بالإبحار الذي سرعان ما يتم. ومن ثم يبدو كل شيء عادياً حتى الآن : غير أنه لم ير أحد ألبطان بعد وتغادر السفينة الميناء، دون أن يظهر له أثر. ولو لم يتفوه بعضُ التوتيين بكلام ملغز في حقه، لما كان للأمر أهمية في حدّ ذاته. وبعد أستطراد قصير يميل إلى البرهنة - بشيء من التبريح - على شرف مطاردة الحوت، وإلى منحه ألقاب الشرف إن صح التعبير، يقدم لنا المؤلف، بدقة متناهية، الأعضاء الرئيسيين المؤلفين للنوتية : فعلاوة على مقدّاميتا، ها هو ستارباك، ضابط البحرية المعاون، وهو «رجل عظيم جدّاً»، حصيف، يعتبر الحرافة شكلاً من أشكال الذكاء، لأنه يرع فيها في البشائر والاستشعارات، ومع ذلك فهو رجل شجاع إلى أقصى الحدود ؛ ويساعده شخص يُدعى سَطَاب، من كاپ كوض، هو اللامبالاة بعينها، غير مكترث بالخطر إلى درجة أن «تعوداً طويلاً كان قد حوّل [عنده] خطر الموت إلى أريكة» ! لكن ها هو ذا لصّ ثالث، وهو شاب أحمر الوجه وقويّ، قصير ويدين، يُدعى قَلاصك : فهو مستعدّ لمقاتلة الحوت، كما لو حقق انتقاماً شخصياً، ولذلك قرّر تدميو بلا رحمة، كلّمًا صادفه. ومن الصيادين بالخطاف، علاوة على كويكيك (المرتبط بشخص ستارباك)، كان هناك تاشتكو، وهو هندي أصيل، يشتغل فارساً في حدمة سَطَاب، بينما كان قَلاصك يرافقه زنجي عملاق، أسود كالفحم، هو أسوپروس دَاكو. ولا نس أخيراً أن نذكر من بين الملاحين، ييب، وهو

زنجي شاب كان يعامله رفاقه كألأحق، لأنه يرى باستمرار «رجل الله موضوعة على دواسة تؤل العالم». ولابد لنا من أنتظار أن تبلغ انباخرة أعالي البحار وأن تنقضي أيام عديدة، قبل أن يدخل. وكان لأحاب - وهو رجل معتد بنفسه وربما ضرب الشمس، لو شتمته - وجه موسوم بتدبة عريضة كابية ألبياض تدل على أن هذه الشخصية الغرية كانت قد شئت، فيما مضى، معركة ضارية على وحش غامض : أوه، ليس مشاجرة فانين، «بل صراعاً كوتياً في البحر». لقد كان لأحاب «هيئة رجل أتشبل من أحرقة لحظة لحست ألسنة النار أعضاءه». وكان ينم عن خاصية أخرى هي أن إلهي ساقيه كانت مصنوعة من ألعاج الصقيل لفك حوت ألعنبر وأنه حفر حفراً بمثاقب، يحكم فيها ساقه العاجية، حتى يحافظا على توازنه في جميع الظروف. إن الجميع ملازم مكانه الآن ويمكن أالشروع في مطاردة الحوت الأبيض. وسيقودنا المؤلف من تقلبات لأخرى حتى تلك المعركة النهائية والميؤوس منها التي سيشنها ألقبطان آحاب ورجالها على هوي ديك والتي ستتبي بمصيبة، في قصف الرعد والبحر الهائج. وفي الطريق، سنصادف بواخر أخرى هي : «يوسيل»، و«صمويل - إندري» في لندن، و«راجيل» ؛ وسيند عن «بيكود» السؤال نفسه دائماً : «هل رأيت الحوت الأبيض؟». وفي أثناء ذلك، ستتاح لنا الفرصة لمعرفة كل أشكال صيد الحوت، والحيل المعقدة التي يقتضيها ذلك ؛ وستدرّب على كل المخاطر، وكل ألوان الخداع ؛ ولن يعود أمي

شيء سرّاً. وإلى جانب الحوت الذي يُصطاد، سيتم الحديث أيضاً عن الحوت الذي يمثله النحاتون والرسمون، علماء الطبيعة والملاحون ؛ وستألف مع الحوت المتحجر كما ستألف مع الحوت الذي يُقصب الآن على الجسر. وليس هذا ألتكديس العظيم للتفاصيل، فيما يبدو، إلا من أجل تبيء اللحظة التي سيرتسم فيها في الأفق الملعز الحوت الأبيض، الذي نعرف سلفاً أن له جيناً متغضناً فكاً مائلاً. هنا يتخذ اللعز مكانه مبكر وتتحوّل هذه المغامرة البحرية الجيدة، شيئاً فشيئاً، إلى مطاردة مهووسة لا يتأخر المرء في أستشعار أن نتيجتها ستكون حتمية. حقاً إن القصة طبيعية وإن كانت غرية ؛ ذلك بأن آحاب كان قد قطع له هوي ديك ساقه في أثناء مطاردة سابقة، فأحتفظ من هذا الحادث بحقد شديد، لا يمكن أن يهدأ إلا بأسر خصمه الرهيب الشرس وموته. لكن فكرة تحظر بيالنا فجأة، وهي أن جنون الانتقام هنا يُخفي مرضاً روحياً ؛ ومنذ هذه اللحظة، لم تعد هناك راحة ممكنة، لأن هذا المرض هو مرضنا، مرض ألبشرية كلها التي تفترسها أغرب أالرغبات. وعندما نبجر على «بيكود»، يبدو في النهاية أن ما نحاوله عبثاً، هو أن نحمل في شباننا شيئاً كالله نفسه : «كل ما يجن ويعذب، كل ما يحرك قعر الأشياء ألكبر، كل حقيقة تنضّم قسطاً من ألكر، كل ما يثير الأعصاب ويشوش ألدماغ، كل ما هو شيطاني في الحياة وفي الفكر - كل شر كان، في نظر آحاب الجنون هذا، مشحصاً بجلاء وصار قابلاً

للمواجهة في موي ديك. وكان قد جُمع على حدة الحوت أبيضاء جُماع السعار والحقد الذي أحسته البشرية كلها منذ عهد آدم وفجر عليها قبلة قلبه المضطرب، كما لو كان صدره مدفع هاون». ولأمر ما كُرس ملقل فصلاً بأكمله من كتابه لتفسير أن البياض هو العلامة الأكيّدة لحضور صوفيّ. في هذه الظروف، لم يكن يسع الغامرة إلا أن تنتهي بغرق مرعب وهائل يغرق فيه كل شيء، عقلاً وجنوناً، حتى لا يظهر - كحطام نجاة من كارثة - غير مبرر وجود الكتاب. وبالنظر إلى رواية «موي ديك» من هذه الزاوية، فإنها تحتل مكانة بين بعض الأعمال الأدبية الكبرى التي خلفتها لنا الرومنسية. ومن البديهي أن الجانب الضخم المترصّ لهذا الكتاب، وأن الإلحاح الذي يخرقه على آلا تستعمل إلا الصُور المستعارة حصراً من عالم البحر وسكانه الملتغز والتي تتضافر كلها في إعطاء ألقارني إحساساً بوحدة هاجسية، إن هذا وذاك يجعلان من هذه الحكاية أحد النصوص الأكثر سحراً وتصفانته بين تلك الكتابات التي من أهدافها غير المعلنة أن تتنافس مع واقع الطبيعة والعالم. إن رواية «موي ديك» هي، في حدّ ذاتها، محاولة لأسر تلك القوى الخفية التي يحدث لنا كشفٌ تدخّلها في بعض أحداث كوننا، أسرها في حبكة الحكاية، بفضل استعمال صامم وسحريّ للغة. إن إرادة إدراج كل شيء في تركيبة واحدة تحمل كل صورة منها على سذنة، انعكاساً، وتضفي على هذه الرواية عظمة متكبرة. الأمر الذي يستتبع بنية العمل الأدبيّ المحيرة: فكل شيء ليس

فيها سوى دركات أو قمماً، لفات ومنعرجات، فضاءات مفتوحة سدى على اكتشاف القارئ الذي لا ينتهي. وبلجاً إلى أكثر الأشكال الأدبية تنوعاً. فيأتي بعد المونولوج الداخلي حوارات تصطفق في أريج، كما تأتي بعد الاضطراب العميق صيحات العاصفة. وتستدرجنا أحداث لا حدّ لها ولا حصر، لا شيء يستوجب تبرير حضورها فيما يبدو، تستدرجنا بطريقة لا تُردُّ، وبطريق أكثر اللغات مباحته، إلى الهدف الوحيد، المرعب المتتبع بلا توقف، والذي لا يُنسى أبداً. وتأتي استطرادات مجردة، تذهب إلى حدّ الأدراسة شبه العلمية للحوثيات، تأتي بوحشية لتقاطع الحكاية، ولكن في الواقع من أجل تعميق اللجة التي ستبوي فيها سفينة «بيكود»، أموالاً ورجالاً. حقاً إن ملقل لم يخش أن يلجأ إلى أكثر طرائق الرواية السوداء عرفية، وأعني أن الكتاب مرصّع بمحادثات غريبة ومشاهد استعارية واحتفالات شبه شيطانية؛ فكل شيء يتضافر لجعل القبطان آحاب كائناً شيطانياً حسب الأعراف الأدبية الأكثر رسوخاً؛ لكن لا شيء يتمكن مع ذلك من تغميض القيمة الرمزية والمؤثرة، الإنسانية بعمق، لهذا الركض نحو الموت. ويسند شعر توراتي قويّ الكتاب كله ويضفي على اللغة قيمة نبوية. وبما أن رواية «موي ديك» تنقل صوراً متلاثلة تُسقط هنا وهناك بصيصاً غير متوقع على هذه اللجة التي تتبلور فيها الحياة وأهوائها، فإنها تفرض على القارئ هذه الغامرة التي لا مخرج منها، وتجعلها مألوقة لديه، على غير ما كان يتوقع. حتى أن

الكتاب يجد في ذاته مبرر وجوده ومتهاه :
إنه كون مغلق يفتح في قلب الإنسان الذي
لا يُسَبِّرُ غَوْرَهُ، والذي تنهشه أشد الأوهام
جلاءً وجنوناً.

موسى النجعي من الماء (MOÏSE SAUVÉ)
[231، 233، 242، 244، 274
(هـ-49)]. قصيدة غنائية منظومة لسمارك -
أنطون سانت - أمان* (1594-1661)،
الذي حصر موضوعها في حادثة موسى
الطفل، الذي أُلقت به أمه في نهر النيل
وأُنقذته بنت فرعون. وتوجد في القصيدة
حادثات أخرى وجوداً اصطناعياً، ولكنها
أدرجت إدراجاً بارعاً، بواسطة أحلام أو
حكايات. وأسلوب هذا العمل الأدبي
القصير، كشعر سانت - أمان كله، الذي
عرف رجوع المجد على أثر الإعجاب الذي
أبداه نحوه شعراء القرن 19، وخصوصاً
تيوفيل كوتيه - وهو إعجاب جعل النقاد
يحصون إدانته بواله له، - أسلوب رشيق
عظيم النكهة. إن الحكاية تعج بالتفاصيل
المختارة بذكاء، الأمر الذي يضمن على الوقائع
جوراً وشاعرية خاصتين جداً، بما أنها تتحاشى
تساهلات النبرة البطولية والبلاغة التي تتلاءم
مع مثل هذا الموضوع. إننا لا نزال نحس،
ها وهناك، في براءة لغوية معينة، بأثر جماعة
الپلياد. غير أن هذه الخصائص لا توجد في
هذا العمل الأدبي كله، وإنما في أحسن
لحظاته فقط. وتبقى قصيدة «موسى
النجعي»، في إنتاج سانت - أمان الشعري،
المؤلف من منظومات قصيرة، تقى أفلها
شخصية وأفلها دلالة، وذلك بالرغم من
أصالة المجموع وجمال بعض المقاطع.

موت إيفان إليتش (سَمِيرْت إِيْفَانَا إِيْلِيْتْشَا)
[71، 76، 84]. أقصوصة للكونت
ليف نيكولايفيتش طولستوي* (1828-
1910)، نُشِرت عام 1886. إنها لوحة
آسرة لعادات البرجوازية الروسية وأخلاقها،
من مراعاة للمجاملات، وخسب، وأناية
ونفاق. وإيفان إليتش ينتمي إلى هذه
الطبقة : فهو يتمتع بوضع جيد في محكمة
الاستئناف، ويسارع إلى تملُّق رؤسائه،
ويتمتع بالذكاء وله علاقات جيدة؛ وقد تزوج
بجراسكوفا فيضوروفنا، بدافع المصلحة
وباعث الميول معاً. وبالرغم من أن هذه الزيجة
لم تكن موفقة، فإن إيفان إليتش يؤدي كل
الواجبات التي يُلجأ إليه وضعه البرجوازي
جداً. وبعد سبع عشرة سنة، يُنقل من إقليمه
إلى سانت - بطرسبورغ. ويزداد رضى
بقَدْرِهِ، فيعمل على تجهيز بيته الجديد بنفسه.
وبينما هو يعلق لإحدى الستائر، يسقط
وينكسر وركه. ويكون الأم عابراً في البداية،
ثم يتأصل بعد ذلك. وسيطر عليه القلق،
فيتنقل من طبيب إلى آخر؛ ونظراً
انتناقضات أقوالهم، يقرر أن يتعاطى المخدرات
وحدها. وفي انتظار ذلك، تزداد حالته سوءاً
على سوء. وعندها يستطيع أن يقدر
اللامبالاة التي يعامله بها الآخرون. وبالرغم
من أنه لا يريد أن يموت، فإن شبح الموت
يطارده. غير أن أحدهم سيهتّم به عندما
سيُلمّز مرضه السرير إلى الأبد : إنه
كَيْرَاسِيمُ [= المُدَاوِي النادر]، وهو فلاح
شاب، يعمل بمجد وكثّة. ومع ذلك، لا
ترعجه صحة كَيْرَاسِيمُ المفرطة الحيوية
والجيدة، بل العكس. فإيفان إليتش
يستحسن حُضور هذا الإنسان المتواضع

المحاكاة (MIMESIS) [78]. بحث لاريك أورباخ* (1946-) يتناول تأويل الواقع عبر التمثيل الأدبي. وهو نظرة شاملة للأدب الغربي، من ملحمة «الأوديسة»* حتى فرجينيا وولف، توضح توضيحاً تمثلياً، بواسطة التفسير الأسلوبي لمقتطفات قصيرة من النصوص، الأطروحة التي بمقتضاها انصهر تقليد الواقع اليومي، المحصور عادة في الأسلوب الركيك وفي كون الهزلي، انصهر مرتين مع مجال الجدي والمأساوي : في العصر الوسيط تحت تأثير الأناجيل، وفي أثناء «التحرر الجذري» الذي أحدثته الواقعية الفرنسية (بلزاك، ستندال) في القرن 19 قبل الوصول إلى التصور المتفجر للواقعية الحديثة. - ترجم منه إلى العربية فصل «في قصر دولامول»، ضمن : ستندال، مجموعة من المقالات النقدية، تحرير فيكتور برومبير، ترجمة نجيب المانع، نشر وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة رقم 90، دار الرشيد للنشر، 1980، ص ص. 53-71.

محاضرات في اللسانيات العامة (COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE) [130].

ميشيل سطر وكوف (MICHEL STRO-GOFF) [224 (هـ 71)]. رواية مغامرات لسجول فيرن* (1828-1905)، نشرت في باريس عام 1876. يُكَلِّف البطل ميشيل سطر وكوف، قائد سعاة القيصر، يُكَلِّف بحمل رسالة مهمة إلى مدينة إيكوتسك

الذي يعيش خارج الكذبة الكونية والذي يشفق على سيده بإخلاص، ولا يحاول أن يخفيه عنه. أما العاجز، فإنه يُكُنُّ المحبة لكيراسيم، ويأخذ سراً في تكوين الإحساس بأن حياته لم تكن كما كان ينبغي أن تكون عليه : فكل شيء متهاافت في حياته المهنية وفي حياته العائلية معاً. وإذ يقف على عتبة الموت، يتملكه الرعب من التفكير في ألا يستطيع اكتشاف السبب الخفي لذلك كله. ويبدأ احتضاره بصيحة يأس، تأكيداً أخيراً ونهائياً : «كلا ! أنا لا أريد. وهذه الانتفاضة المتأخرة للإرادة، التي تمنعه من الاستسلام لظلمات الموت في سلام، إنما هي وليدة الاقتناع بأن حياته، وكل ما له خطورة من حوالبه، إن هي إلا أكاذيب. وفجأة، يسطع النور في روحه : فهو يعيد فتح عينيه بعد نوبة مرضه، فيشعر بإحساس جديد كل الجدة بملأ جوارحه : فهو يشفق على أقاربه الذين يتجمعون على سريريه بكثرة. وكان يود أن يخفف آلامهم، ففسي لذلك همومه وأنايته. وفي اندفاعه الحب هذه، يتلاشى حتى ألمه، حتى موته : «انتهت الموت، لا وجود لها !»، يصبح إيقان إيتش، ويلفظ أنفاسه مبتسماً. في هذه الأفضوة المأساوية، يدين طولس طوي المجتمع البرجوازي كله بلا رحمة. إذ التضامن البشري، في نظره، هو وحده الذي يستطيع أن يعطي معنى للحياة وهزم الموت.

مُؤَيِّفُو النَقُود (LES FAUX MON- NAYEURS) [238].

من جهة بيت سوان (DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN) [39، 78، 103، 156، 165، 236-237، 276 (هـ 90)، 280].

معارضات ومفردات (PASTICHES ET MÉLANGES) [33، 36 (هـ 1)].

مصرف نوسينغن (LA MAISON NUCINGEN) [277، 243، 264، 268-269]. رواية لأونوريه ده بلزاك، صدرت عام 1838 وشكلت جزءاً من «مشاهد الحياة الباريزية» (← «المهارة البشرية»). يهتم بلزاك بتوضيح حياة صيرفي ألزاسي، هو نوسينغن، ونجاحه الباهر، في باريس عهد الإصلاح التي هي باريس لوي - فيليب أيضاً، فأراد في عمله الأدبي هذا أن يرسم منظراً عاماً تاماً عن مجتمع رجال المال. يرغب كودفروا ده بودنور، وهو شاب «متأنق» يرغب في تنظيم شؤونه وإرسائها على قاعدة أكثر رسوخاً، فيعمل بنصيحة وصيه ويبيع إيراداته لكي يكون لنفسه رأسمالاً يعهد به إلى الصيرفي نوسينغن، الذي صار مشهوراً. وفي حفلة راقصة يقيما نوسينغن، في هذه الحفلة بالضبط، يتعرف كودفروا على إيزورا د الدريكي، اليتيمة و بنت الصيرفي الألزاسي ألدريكي، الذي بدأ لديه نوسينغن. ويعرم كل من الشابين بالآخر ويبدو مستقبليهما مضموناً تروة الصيرفي الذي يدير أموالهما. لكن نوسينغن تهباً لتنفيذ خطة قادرة على أن تضمن له زيادة هائلة في رأس المال : إنه

النائية، في سيبيريا الشرقية، والتي موقعها مهتد بتمرّد للعشائر التترية، التي هيجها شخص اسمه إيفان أو كارييف، وهو ضابط قيصري سابق يريد أن ينتقم لتجريدته من رتبته. والتقلبات الحارقة للعادة، التي يعرفها ميشيل سطر وكوف في رحلته المليئة بالمخاطر عبر المناطق السيبيرية المترامية الأطراف وفي مقاومة أو كارييف، هي مناسبة لصفحات مأساوية عنيفة : لنذكر المشهد الذي يقع فيه البطل في يدي إيفان، فيحكم عليه بأن تُسَمَل عيناه ويسام العذاب الشديد، لكنه يا لحسن حظه... يحتفظ ببصره ؛ ونهاية المتمرّد الذي صار رسولاً للقيصر، حتى يؤدي مهمته خير أداء. والقصة كلها مسكونة بشخصية ميشيل، وهو تشخيص للشجاعة الأكثر مخاطرة والتفاني المطلق. فحتى النهاية السعيدة، تستكّد براعة السارد المتفوّقة ذهن القارئ الذي يأسره أيضاً الاستحضار القويّ لزمكانٍ همجيّ تقريباً. - تر. عربية : جول فيرن، رسول قيصر، تر. حلمي مراد، دار الهلال، القاهرة، 1951.

المهارة البشرية (COMÉDIE HUMAINE) [160، 280].

الملذات والإيام (LES PLAISIRS ET LES JOURS) [33، 36 (هـ 1)، 94 (هـ 28)، 151، 226 (هـ 112)].

الموسون [266].

من جهة (بيت) كيرمانت (← جهة كيرمانت) [65، 80، 104، 280].

مقالة في أصل الروايات (TRAITÉ DE
93] (L'ORIGINE DES ROMANS
هـ 3).

مقتل رودجر أكرويد (THE MURDER OF)
[207] (ROGER ACKROYD).

مرتفعات وذرنيك (WUTHERING
HEIGHTS) [231، 243، 255]. رواية
إميلي برونتي* (1818 - 1848)، التي
نشرتها عام 1847 باسم مستعار هو إليس
بيل. والصفة «Wuthering» التي يحتويها
العنوان متغير للكلمة الدارجة ذات الأصل
الإسكتلندي: «Whither»، التي هي اسم
وفعل. وهي كلمة معبرة تثير العاصفة التي
تلدور حول بيت الشخصية الرئيسية وتكاد
ترمز إلى زمكان الرواية المُصْدي. وتبدي
هذه الرواية تحت شكل حكاية بضمير
المتكلم يحكيها مسافر تُروى له القصة.
فهيتكليف طفل لبوهيميين، يهجره أبواه
ويؤويه السيد أورنسلو، الذي يربيه في بيته
بالريف كأحد أبنائه من صلبه. وبعد وفاة
أورنسلو العجوز، يعذب ابنه هِنْدلي، ذو
الطبع السيء والأطوار الغريبة، يعذب الشاب
الذي كان يكرهه على الدوام؛ وبالمقابل،
يجد هيتكليف التفهّم لدى كاترين، ابنة
أورنسلو، التي يفرم بها بكل ما أوتيّه طبعه.
الهائم من احتدام. لكن هيتكليف يسمع في
يوم من الأيام كاترين تؤكد أنها لن تنحط
أبداً إلى درجة الزواج بالفتى البوهيمي؛ وما
أن الفتى قد جرح في كرامته الجفول جرحاً
بليغاً، فإنه يهجر البيت. ويعود بعد ثلاث

يريد أن يعلن إفلاس مصرفه وأن يختفي بعض
الوقت. عندئذ يخبر راستينيكا، عاشق زوجة
نوسينكن والذي يتقاسم مع هذا الأخير
مسؤوليات البنك، يخبر كودفروا، صديقه،
بما يدبره نوسينكن. وتوضع ثروة الشاين في
منجى منه، ويستطيعان أخيراً أن يتزوجا.
لكن نوسينكن الانتهازي يخلق حادثاً
مفاجئاً جديداً: فقد وفيت ديونه سلفاً ووقع
تراضيات مع دائنيه، عندما تعلن الجرائد أنه
قد استأنف إدارة مشاريعه وتشير إلى وصول
سفيتين محملتين بالمعدن، بقيمة سبعة
ملايين، لحساب مصرف نوسينكن. ومن ثم
يكون نجاح نوسينكن أكثر ازدهاراً مما مضى،
ولا يتأخر عن كشف مخططاته، بما أنه خرب
الشركة التي كان كودفروا وإيزورا قد عهدا
لها في كل أملاكهما، والتي كان وجودها
الوهمي جزءاً من خطته. في هذه الرواية، يهتم
بلزوك بالكشف عن الآليات السرية للمالية
أكثر منه بتصوير الطباع. لذلك تبدو نفسية
الشخصيات اصطناعية إلى حد ما؛
فنوسينكن، مثلاً، رمز أكثر مما هو مخلوق
حي. ثم إن بلزوك يصر، باهتمامه البالغ
بالواقعية، على إعادة إنتاج اللغة الاصطلاحية
الغريبة التي يتحدثها البارون، الأمر الذي
يجعل قراءة الحوارات شاقاً عسيراً. إن هذا
العمل الأدبي ينطوي، قبل كل شيء، على
قيمة وثائقية ويقوم أساساً لفهم الشخصيات
التي يتبعها. بلزوك عبر العديد من كتبه. ومن
ثم فهو في حد ذاته، ليس من أفضل روايات
بلزوك، بل هو مساهمة لا غنى عنها ومرحلة
ضرورية لذلك المصنف الشامل العظيم
الدقيق الذي هو مطوّلة «المهارة البشرية».*

ليست لها كبير معرفة بالحياة، التي لا تدرک منها إلا الجانب المؤلم المأساوي. وقد علمها شعور بالاتحاد العميق مع الطبيعة، التي تمثلها لها الأرضُ البائرة القفر، علمها أخلاقاً بطولية، سمحت لها بالرضى بحياتها وحبها، دون أن تشجعها أفراح غير الأفراح التي كانت تستمدتها من روحها الخاصة. ومن ثم فهذه الرواية هي العمل الأدبي لفتاة كانت تستلهم نفسها ليس غير. إنها تقوم على صعيد شعري تتأوب فيه السذاجات والحدوس النفسية الحارقة؛ وفي هذا الصدد، تستحق أن يُحكَم عليها بأنها شعر أكثر مما هي رواية. فهناك مثلاً سذاجة معينة في تحليل نفسية هيتكليف، الرجل المحتوم، الذي لا مرونة له ولا جمال، والذي يبلغ في تصوير بعض سجايه إلى حدِّ الفساد؛ غير أن لهذه الشخصية تميّزاً قوياً وحقيقة شعرية، لأن الكاتبة تعرفها وتعيش معها في حميمية لا يعيشها المرء إلا مع بنات أحلامه. ومن هذا الخليط من السذاجة والحدس النافذ، يتولّد مظهر الحكاية المزدوج: فهي إبداع خالص لحيال ساحر وهي صورة حقيقية مدهشة. وستجعلها قوتها وجدتها تتخذُ نموذجاً لبعض أكمل تحلّيات الرواية الإنكليزية ما بعد القُكورية. - تر. عربية: رفعت نسيم، دار القلم، ط. 2، 1972.

المتلصص (LE VOYEUR) [271 (هـ16)].
رواية لآلان روب - كريبه* (1955).
تُقتل صبيّة. وتنقص ساعة في استعمال زمن
ماتياس: ينبثق القلق من هذا التّقصص.
ويخلط المؤلّف بين الماضي والحاضر، بين

سنوات وقد اغتنى؛ وتزوجت كاترين رجلاً نافها هو إدكار ليتن؛ وتزوج أخوها هندي هو أيضاً، وهاهو الآن يجتني بهيتكليف الذي أترى أيما احتفاء. لكن هيتكليف لم يعد يعيش إلا من أجل الانتقام؛ ويربطه حب عنيف وكئيب بكاترين، التي يضطرب كيانه بسببه كما لو قننت به وتموت بسببه في اللحظة التي ستولد لها بنت، هي كاتي. وفي أثناء ذلك، يتزوج هيتكليف إيزابيلا، أخت إدكار ليتن؛ وهو لا يحبها ويقسو عليها؛ ويتسلط على هندي وابنه هارتن ويترك هذا الأخير يكبر كحيوان بري انتقاماً من معاملات هندي السيئة التي كان يعامله بها في صغره؛ ثم يستميل كاتي إلى بيته ويجبرها على الزواج من ابنه المعتوه المنفّر. ويتعلل بأمل خفي هو الوصول أخيراً إلى الاستحواذ على أموال ليتن. وبعد وفاة ابن هيتكليف، تفرم أرملة الشاب، كاتي، بهارتن وتُعنى بتربيته. ولكن مزاج هيتكليف قد انكسر الآن، وصار يتمنى الموت الذي سيجمعه بكاترين. ويقوم بمحاولة لتدمير بيتي أورشو وليتن، ولكنه يفتق بعد أن أفلت زمام الأمور من يديه. وعند وفاته، أصبح بإمكان هارتن وكاتي أن يتزوجا ويعيشا سعيدين.

وهذه الرواية من أغرب الأعمال الأدبية وأشوقها في الأدب الإنكليزي. ولقد عاشت إميل برونني مع أختها، الكاتبتين أيضاً، في منطقة معزولة موحشة من الحلتنج طرقتها الريح، حيث أجبرتتهن واجبات أبيهن الكنسية على العيش؛ وكان أخوها الوحيد قد ذهب ليحيا، بعيداً، حياة المنبوذ. ولذلك

الوعي والتأبه، بين الحلم واليقظة، وذلك كله في التخوم المبهمة للمرضى و«السوي». وتعطي أشياء - مكرورات للحكاية استمرارية غرية ويجعلها الولع بالوصف رواية مسأج مهتم بالآ يُترك أي شيء للصدقة ولا للتفسير: فما أن العالم ليس عبثاً ولا دالاً، فإنه لايد من الاكتفاء برؤية كينونته والتعبير عنها، بلا جُمل، ودون إنكار أي شيء من تعقده.

مذكرات (← التعليقات على حرب الغال) [254].

مذكرات حمار (MÉMOIRES D'UN ÂNE) [275 (هـ 74)]. نُشر كتاب الطفولة اللطيف هذا عام 1860. وهو من تأليف الكونتيسة ده سيكور* (التي كان اسمها قبل الزواج صوفيا روصطوبشين، 1799 - 1874). يروي الحمار كاديشون مغامراته لسيدة الصغير: فهو جحش حرك عنيذ، يرفض الخضوع لفلاحة قاسية كانت تحمله ما لا يطيق إلى السوق؛ فهرب بعد أن يركلها ويتيه طويلاً في الغابة؛ ثم يخلم علة معلمين ويصير الرفيق المخلص لطفلة مريضة، أنقذها من حريق أيضاً. ويُستقبل كاديشون بعد وفاة صديقه الصغيرة، ونسيان الجميع له، أحسن استقبال في قصر، تتلقى فيه جئة حليلة حفدتها المتعددين وكنا والديهم. عندئذ يبدأ حياة سعيدة في صحبة الأطفال الذين يحبونه، ولا تعود هنا إلا التزهات في الغابات واللّمجات والقنص وزهات الصيد. إن كاديشون هو الرفيق الملائم واللذي الذي يبدو حضوره في ظروف عديده، مفيداً، بل مناسباً (سيذهب إلى حد اكتشاف قطاع طرق مخبئين في

سواب). لكن هنا الحمار الماكر ليس حسن الأخلاق: فهو غير صبور، انتقامي، وهو يؤد أن يقوم بحيل خبيثة على من لا يروق له، بل ليس طيب القلب دائماً... ويدرك في الوقت المناسب، أنه في طور فقدان محبة أصدقائه الصغار ويهدد بالعمل في الطاحونة، فيندم على سيئاته؛ وفي مقابل بعض أفعال الطيبة والكرم يحصل على عفو ويستعيد تقدير الصغار والكبار. في هذه الحكاية الشهيرة، ترصع أخلاقية الكونتيسة ده سيكور الغبية بعض الغباوة بمكتشفات خيال لطيف. وهذه «المذكرات» تعتبر - بحق - من أنجح الأمثلة على أدب الأطفال. - تر. عربية جزئية: حسن الجمل، نشر الجفان والجاني/دار ابن حزم، بيروت، 1995.

مذكرات ممّا وراء القبر (MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE) [167]. إنها رائعة شاقويريان*. ومع أنه لا يُعرف متى شرع في تحريرها بالضبط، إلا أن المؤكد أنه اشتغل عليها حتى عشية وفاته. وقد توقف مرة أولى، عام 1814، ليقتنح ميدان السياسة عند عودة عائلة البوربون إلى الحكم، ولكنه كان قد كتب أروع جزء فيها، وأعني قصة طفولته وشبابه. وعاد إلى مخطوطته وهو يشتغل بالسفارة، فأوصل سرده إلى عودته من المنفى عام 1800. وفي 1828، استأنف «مذكراته»؛ وقد أهمل في هذه المرة فترة 1800-1828، وتناول حياته الراهنة. وأخيراً، سيسد - من عام 1836 إلى 1841 - الفراغ المتروك، راسماً لوحة مسيرته الأدبية... وبعد أن انسحب

الأول»،) أمسيات كومبور الكيكية؛ انعزله في برجه؛ نُزّهه السوداوية؛ حبّه لأخته لوسيل؛ ثم يصبح ملازماً أول بياريز، ويخالط مشاهير الأدب، ويجازف بنشر قصيدة قصير، غزلية رديئة هي: «حب الريف». ثم يحضر بدايات الثورة الفرنسية؛ وبسبب إحدى تلك الأزمات المفاجئة، التي كانت قد جعلته يفكر في الكهنوت ثم في الانتحار، يكشف في نفسه كشافاً. وكان ينوي أن يكشف في أمريكا المرّ الشهير بين الشمال والغرب وأن يلتقي فيه بـ«إنسان الطبيعة». ولم يكشف الأول، لكنه ظن أنه وجد الآخر («رحلة إلى أمريكا»); وكان كَشَفَ هذه الرحلة الحقيقيّ هو بهاء المناظر الطبيعية الأمريكية، التي يستحق منا ذكرها صفحات ذات جمال شعري عظيم. ثم يعودته إلى پاريز، وزواجه، والمآثم العائلية وانتقاله إلى جيش المهاجرين، وأخيراً إقامته بلندن، والبؤس. ومع ذلك، شرع هنا في كتابة أعماله الأولى: «بحث تاريخي سياسي أخلاقي في الثورات» و«عطا الله». وأما القسم الثاني المكرس للـ«مسار الأدبي» - فيمتدّ من 1800 حتى 1814. وأشهر مقاطعه تلك التي خصّصها للصور الشخصية لأصدقائه، أمثال جوير وفوتان ويولين ده بومون؛ ومقابلته لسبوناييرت الذي يود أن يبين أنه كان يعامله معاملة النذّ للنذّ والقوة للقوة وقطع الصلة به المدوّي على أثر إعدام الدوق دينكيان؛ وسنوات تعاسته في لاكالي - أو - لو؛ ورحلاته. وأما القسم الثالث، الذي يتوافق مع عودة عائلة البوربون إلى الحكم، والذي

شاتوبريان من ميدان السياسة على أثر سقوط شارل العاشر(1830)، كان قاب قوسين أو أدنى من البؤس. ولذلك باع «مذكراته»، عام 1836، لشركة مساهمين؛ وكان يتلقى في مقابل ذلك مبلغاً مالياً مقداره مئتا ألف فرنك ومعاشاً مدى الحياة يبلغ مقداره عشرون ألف فرنك، وهو ما كان يمثل مبلغاً ضخماً في ذلك العهد. وقد اشترط ألا يصدر مؤلّفه إلا بعد وفاته، وهذا ما يفسر عنوانه («مذكرات ممّا وراء القبر»). ولم ينتظر مالك المسوّدة هذا الحدث؛ فقد تأخر المؤلّف عن الموت، فشرعوا في إصدار الـ«مذكرات» - في صحيفة La Presse. وتواصل النشر خلال سنتين. وأخيراً، صدر المؤلّف في بروكسيل عام 1850. وفي 1874، نشرت وثيقة لم يسبق نشرها بعنوان «ذكريات عن طفولة شاتوبريان وشبابه»: لقد كانت تلك نصّ النسخة التي نسختها مدام ريكامبي عن مسودة 1826 التي كان المؤلّف قد نقحها فيما بعد. وأخيراً، كانت الطبعة الكاملة - المضبوطة والمحقّقة - التي نشرها بييري في سبع مجلدات (شرع في نشرها بدءاً من 1899).

وتنقسم «مذكرات ممّا وراء القبر» إلى أربعة أقسام. فأما القسم الأول - وهو بعنوان «الشباب» - فيمتد من 1768 إلى 1800. وهو أفضل الأقسام وأكثرها إثارة وتأثيراً بما لا يقاس، وفيه يعرض علينا شاتوبريان مراحل شبابه في لوحات لا تُنسى: الميلاد («خفق هدير الأمواج صيحاتي الأولى، وهدهد هزيز العاصفة نومي

نظره، بل الضيق أحياناً، بالرغم من الإعجاب الذي يُقرّظ به. وقد انكبّ كلية على إنجاز «مذكراته» وقرأها في L'Abbaye aux Bois. عند مدام وكامبي. إن «مذكراته» تنتهي بخلاصة عن حياته، يلذ له فيها أن يبرز التقابلات: بين المجد و البؤس، وبين الجمع الغفير الذي يحيط به والعزلة، وبين المكانة التي يشغلها في العالم والزمان: «لقد تواجدتُ بين قرنين كما لو تواجدتُ في ملتقى نهريْن»، و«حسبْتُ أن العالم القديم قد انتهى وأن الجديد قد بدأ»...

مذكرات سائح (MÉMOIRES D'UN TOURISTE) [99 (هـ - 117)].

مذكرات رجل وجهه زهد في الدنيا ومغامراته (MÉMOIRES ET AVENTURES D'UN HOMME DE QUALITÉ QUI S'EST RETIRÉ DU MONDE) [228، 240-241]. رواية للأديب أنطون - فرانسوا بريفو* (1697-1763)، في ثمانية مجلدات، نشرت عامي 1728 و1731. وهي أول روايات هذا المؤلف الكبرى والضخمة، ولكنها ليست أفضلها. إنها حكاية مسهبة لأكثر المغامرات تعقيداً وأكثرها روائية وشجىً ومأساوية، مغامرات تجرّي في أوروبا كلها حتى تركيا، مع اختطافات وتكرات وزيجات معرّلة أو جبرية وأديار تبحث فيها الشخصيات عن ملاذٍ من قساوات القدر. وتتعدّد قصص أخرى حول القصة الرئيسية، أو تنضاف إليها

تبدأ معه «المسار السياسي» فيمتدّ من 1814 حتى 1830. لقد اقتحم شاتوبريان الميدان مباشرة بمقالته المنتقدة «عن بيولاهوت وآل بوربون»، التي أفادت لويس الثالث عشر أكثر مما قد يفيد جيش من ففة ألف رجل على حدّ قوله؛ لكنه لم يلبث أن انتقل إلى المعارضة بمؤلفه: «الملكية حسب الميثاق». وكانت مهمته السياسية الحقيقية قصيرة، فلم يدم إلا ست سنوات: لقد كان سفيراً في برلين، فسيراً في لندن، فممثلاً لفرنسا في مؤتمر فيرون، فوزيراً للشؤون الخارجية في آخر المطاف. وعندما نقرأ «المذكرات»، نحسّ بأنه زرع أوروبا وبأن وزارته دامت زماناً طويلاً؛ والواقع أنه لم يشغل هذا المنصب إلا سنتين. وفي 1828، يظهر ثانية على المسرح السياسي ويصير سفيراً في لندن (وهنا تقع الموازة بين المهاجر عديم الأهمية لعام 1800 وسفير جلالة ملك فرنسا الشهير، حيث ينمّ شاتوبريان عن أشدّ الزهو سخفاً). وقد وضعت ثورة 1830 الفرنسية حداً نهائياً لأنشطته. وهذا التاريخ يعين أيضاً خمود إنتاجه الأدبي. ولم يعد لشاتوبريان شيء ذو بال يقوله، ولم يعد ينشر أعمالاً عظيمة، ولم يعد يهتم إلا بجمعها لنشر أعماله «الكاملة» (Œuvres complètes). ولما كان وفيّاً لشارل العاشر، فإنه زار الملك المنفي، وخاطر بنفسه وهو يضطلع بالمهام التي أركنتها إليه الدوقة ذه بيروي، سجينة حكومة لوي - فيليب، الأمر الذي كلّفه السجن. وقد سافر أيضاً إلى سويسرا وإيطاليا. لكنها الشيخوخة في

قصص معينة في شكل حكايات لا صلة لها بالحبكة نفسها. وبما أنها مثال غير ذي أهمية كبرى على روايات القرن 18 الرفيعة، الغاصّة بالانقلابات والرؤاى والحساسية، التي أطلق بريفرو دُرَجَتَهَا، فإنها كانت ستُنسى منذ زمان طويل لو لم توجد، في المجلد الأخير، قصة الفارس دي كرويو وهانون ليسكو («هانون ليسكو») التي يرويها الفارس نفسه للمركز ده*، بطل «مذكرات...».

ن -

نهاية اللعبة (FINAL DEL JUEGO) [274] (هـ-48).

نزهة إلى المنارة (TO THE LIGHTHOUSE) [199]. رواية إنكليزية لسفيرجينا وولف* (1882-1941)، نُشرت عام 1927. تصطاف رامسي في إحدى جزر هيريلدز؛ وتتألف هذه الأسرة من الأم، وهي امرأة في الخمسين من عمرها تقريباً وتختلف لدى أولئك الذين يعرفونها والذين يقربون منها انطباعاً بجمال ناهر؛ ومن الأب، وهو فيلسوف في حاجة ماسّة إلى التفهم الإنساني؛ ومن ثمانية أطفال، يختلف بعضهم عن بعض؛ ومن ضيوف مختلفين، منهم ليلي بريسكو، وهي امرأة رسّامة يعدّها الإحساس بغياب المهوبة عندها، وأخيراً ميتا ضويل ويول ريلي، اللذين ينتهي بهما المطاف إلى أن يحتفلا بمخطوبتهما في إحدى أماسي منتصف شهر شتنبر. لقد وعدت السيدة رامسي آخر أطفالها، واسمه جيمس،

ويبلغ من العمر ست سنوات، بأن تصحبه في نزهة إلى المنارة التي يري نورها كل مساء؛ لكن الأب يعلن أن الطقس غداً سيكون رديماً بالتأكيد. ويثور نقاش في هذا الموضوع، بين الأب والأم والأطفال والضيوف. وليس هناك مشاهد حاسمة وواضحة: فالنفوس تتكلم أو تشرق بكلمة واحدة، بفكرة واحدة، تمتلئ وتفرغ، وتتفخ وتنضب حسب الحديث وتعرف المؤلّفة معرفة رائعة كيف تناوب بين لحظات الحزن ولحظات الفرح، لحظات التسلية أو الكراهية، وأخيراً التجاذب الذي يربط كل الشخصيات الحاضرة في الغرفة. وأكثر الشخصيات إدهاشاً هي شخصية السيدة رامسي، القادرة على فهم كل واحد وإعطائه ما يبحث عنه، وهي تدرك أعمق أعماقه بحس ملغز. وتنتهي الأمسية بتصالحها التام مع زوجها، على أثر الخلاف الطفيف الذي حدث بينهما في شأن النزهة. ثم يسدل الليل ستاره؛ ويمضي الوقت؛ فتتألى الأيام والفصول والسنوات، مع عواصف الشتاء وإزهار الربيع وحر الصيف وكآبة الخريف. وتموت السيدة رامسي ذات ليلة على حين غرة؛ وتموت ابنتها البكر، پرو، بعدها بقليل وهي تضع مولودها الأول؛ وأخيراً يُقتل الأخ، أندرو، بقبيلة خلال الحرب. وتمضي سنوات وسنوات؛ ولا يأتي أحد بعد ذلك إلى البيت المهجور الذي أخذ يتداعى للسقوط. وعندما أوشكت الأسرة على الاختناق أخيراً بحبوية الطبيعة المفرطة، تعود الأسرة للحيلولة دون الدمار الذي يتهددها. لكن كل شيء تغير: فلم يعد باقياً غير المنارة، الجامدة، في

مكانها المعتاد، وسيمكن الميام الآن بالنزهة التي تم التفكير فيها منذ سنين كثيرة. لكن جيمس يرى أنها لم تعد المنازة التي كان يحلم بها وأنه إذا رافق أباه إليها، فإنما امتثالا لأمر استبدادي، وهو يحس بمقت شديد للألم الأناني الذي تسلح به كما لو تسلح بغريزة حفظ الذات. أما ليلي بريسكو، التي عادت هي أيضاً مع الأسرة، فتتبع بنظرها القارب الذي يتوجّه نحو المنازة. وإذ تعيد التفكير في حياتها وحياة الآخرين، وتستحضر ذكرى السيدة رامسي، تفهم أن السيدة رامسي كانت تملك قوة خارقة، هي قوة حل كل شيء ببساطة وجعل أفعه أحداث الحياة شيئاً كاملاً، قادراً على البقاء على قيد الحياة في عمل فني. ولا أهمية لأن يُسأل عن دلالة الحياة، ولأن يُنتظر كشف يُحتمل ألا يأتي أبداً: فهناك «المعجزات اليومية الصغيرة»، وهي إشراقات حقيقية، «أعواد ثقاب تُحك في الظلمة فجأة»؛ إنها هي التي تمنح الفوضى شكلاً، والتيار الحيوي الأبدى استقراراً. وتبلغ فرجينيا وولف، التي كانت تنطلق من رواية «السيدة دالواي» من تقليد علم نفس جويس، تبلغ هنا لحظات شاعرية أسرة حقا، وذلك بقدرتها على تنسيق رؤى وعواطف وأفكار تنسيقاً موسيقياً.

الثزل الأحمر (L'AUBERGE ROUGE) [227، 243]. أقصوصة لسأونوربه ده بلزاك* (1799-1850). نُشرت عام 1831. بعد وجبة غداء في المجتمع الباريزي الراقى، يحكي الصيرفي الألماني هرمان المغامرة الغريبة والمأساوية التي رُويت له، قبل ذلك

بسنوات طويلة، عندما ألقى عليه الفرنسيون القبض إبان الحروب السناپولونية وجسوه في أندرفاخ بصفته من القناصة. وخلاصة هذه المغامرة أن جراحين عسكريين شاين، هما پرومبير هانيان وأحد أصدقائه، يمضيان الليلة في نزل في أندرفاخ، ويتقاسمان طعامهما والغرفة الفارغة الوحيدة، مع صناعي قر من مصنعه المهتم. ويوح لهما هذا الصناعي، تحت تأثير السكر، بأن لديه في حقيبته مائة ألف فرنك ذهبي وألباسات. وينام الأشخاص الثلاثة جميعاً؛ لكن پرومبير هانيان لا يتمكن من النوم، وقد خطر بباله الامتياز الذي قد تحبوه به جريمة سهلة، لا شك في أنها مخصصة للبقاء سرية وغير معاقب عليها. وبعد صراع داخلي عنيف، يضحو ضميرو، فيعود الشاب الذي كان قد استيقظ في الظلام، إلى سريريه، ويغبط في نوم عميق. وفي الصباح يُوقظه عدّة أشخاص يدخلون إلى الغرفة، ويتملكه الرعب عند مشاهدة جسد صاحب الصناعة المشوه وقد تضرحت أغطيته حتى يديه بالدم. ويلمح الأداة الجراحية التي كان قد فكر في أن يرتكب بها جريمة القتل. وأمام مجلس الحرب، يؤكد پرومبير، وقد أخذ منه التأثير كل مأخذ، أنه كان قد فكر في تلك الجريمة، ولكنه يدافع عن براءته منها ويؤكد عجزه عن ارتكاب مثلها في حق صديقه.

غير أن كثيراً من الأدلة كانت ضده؛ فيعلم رمية بالرصاص، حتى بعد أن يكون قد أكد الحقيقة، مرة أخرى، في اعترافه الذي أدلى به لرفيقه العارض في الزنزانة.

سحر جمعة الآلام (L'ENCHANTEMENT)
173] (DU VENDREDI SAINT
(هـ 71)]. قطعة ضمن «پارسيقال».*

سيزار بيروتو (← عظمة سيزار بيروتو
والمحطاطه).

سيدة البحيرة (THE LADY IN THE LAKE)
57 [224 (هـ 60)].

سيلفيا (SYLVIE) [242، 248]. من
أقاصيص مجموعة «بنات النار»* لجيوار
ده نرقال* (1808-1855). ويمكن
اختصار موضوعها المتناول بأسترسال كبير
ونخيل جامع كثير، على هذا النحو: يُغرم
جيوار بمثلة لا يجرؤ على البوح لها بحبه
ويسمها أوريليا (وتعلم أن الأمر يتعلق هنا
بسجني كولون، المثلة التي أبتعد عنها إلى
إيطاليا كي ينساها). ويعلم ذات مساء أن
رجلاً آخر ينال حظوتها. وتجعله يضع
كلمات يقرأها وهو يتصفح جريدة في كآبة،
تجعله يفكر في طفولته التي قضها في ريف
قالوا. فتتملكه الرغبة في رؤية «ضيعات»
الأيام الخالية من جديد. وفي عزّ الليل
يكتري سيارة تقله إلى لوازى. وفي الطريق،
يستحضر علاقاته الغرامية البريئة مع سيلفيا
السمرء، وهي صانعة دنتيلاً قروية صغيرة،
ويتحرق لرؤيتها ثانية وربما للزواج منها. ويتذكر
في الوقت نفسه أن حبه البريء كانت قد
عكّرت ذكرى لقاءين بأدريان الشقراء،
سيدة القصر الشابة، التي تدبنت منذ ذلك
الحين والتي كانت تتعارض في أحلامه،

وعندما تصل قصة هومان إلى هذا الحد،
يصاب أحد المدعوين، وهو فردريك تايفير،
الذي كان قد نمّ خلال الحكاية عن
علامات واضحة على الهياج، يصاب فجأة
بوعكة صحية بالغة يفارق معها الحياة.
وهكذا تمس العدالة الإلهية تايفير (صديق
پرومبير مانيان الحميم، الذي يدين بمرته
للجريمة التي يُعدم رفيقه بسببها).

ونرى أن بلزاك، في هذا النص الذي
كتبه في شبابه، يحقق - بيد مطمئنة سلفاً -
ذلك الميل إلى الحبيكات المأساوية والمعقدة
وينم عن إحساس حقيقي جداً بالمأساة كما
تحتسيء تحت مظاهر الحياة المجتمعية - وهي
تلك الموضوعات التي سنجدتها في أعماله
الأدبية كلها.

س -

سارازين (SARRAZINE) [174 (هـ 88)،
243، 274 (هـ 42)]. - تر. عربية :
محمد معتصم، 1989.

السجينة (LA PRISONNIÈRE) [66،
89، 104، 138، 151-152، 162،
164، 193].

سدوم وعامورة (SODOME ET
GOMORRHE) [52، 80، 86، 91،
104، 123 (هـ 5)، 184-185،
253، 261، 263، 276 (هـ 90)].

في بورا، هو روح حساسة تميل إلى قداستها، يكتب يومياته. يستقبل في بيته، ضمن أسرته، كيرتود الصغيرة، وهي يتيمة فقيرة، كمهاة؛ ويتحسس القس لتربيتها ويكرس نفسه لذلك، ويرشدها في الطريق الروحية. ولكن الحب الذي يكنه لها أبوها بالتبني يفقد طهارته بقدر ما تكبر الطفلة؛ فالقس العاجز عن رؤية الشر في نفسه كما عند الآخرين، لم يتبين شعوراً حدسته زوجته وابنه جاك. فجاك مغرم هو أيضاً بكيرتود. وينسحب بعد أن يثير غضب أبيه؛ ولكن توتراً معيناً يبقى قائماً بينهما، وهو توتر تفاقمه تنافرات دينية. فعندما يكتشف القس أن ابنه يوجهه، فإنه يظل حائراً؛ فهو أخيراً يرى صورته الواضحة في نفسه، ولكنه لا يعرف كيف يرد الفعل على علامات الرُود التي تفيض بها كيرتود؛ وفكرة أن الفتاة ستستطيع أن تسترد بصرها، بعد عملية جراحية، لا تزيده إلا اضطراباً. تنجح العملية وتعود كيرتود إلى القرية. ولكن قبل الوصول إلى منزل القس، ترمي نفسها في النهر، قرب الطاحونة. ولا تبقى على قيد الحياة بعد محاولة أنتحارها إلا لكي تعترف للقس بأنها رأت جاك في المستشفى، وبأنه هداها إلى الكاثوليكية. وبمجرد ما تسترد بصرها، تجد نفسها في عالم أكثر جمالاً وأكثر فساداً من العالم الذي كان وصفه لها أستاذها. وقد وعت بمشاعر هذا الأخير وبالحب الذي كانت تكثفه لجاك. ومنذ ذلك الحين حاصرها اليقين بأنها ستكون موضوع مأساة. وتنتهي اليوميات بخبر مفاده أن جاك سيصير راهباً.

أنداك، مع سيلفيا، كما يتعارض الخيال مع الواقع. ويشكل حلم اليقظة الليلي هذا أهم جزء في القصة. لكن ما هو الصبح قد أقبل وهاهو جيران قد وصل إلى لوازني. فيعثر فيها على سيلفيا. غير أنها - وبأ للأسف! - لم تعد تتمتع ببساطة الماضي وتبدو له عاقلة بغرابة. ويذهبان معاً إلى شاليس، حيث كان فيما مضى قد لمح أدريان، المنتكرة في هيئة جنينة سماوية، بنوع من التمثيلية السرية المؤداة في قاعات القصر. ولا يستطيع أن يحترس من أن يسأل سيلفيا عما صارت «المتدبنة». وفي الوقت نفسه، يفكر في أوريليا التي يُفترض، في هذه اللحظة، أن يصفق لها في باريس. كان يود لو تتزعه سيلفيا من هذه الذكريات. لكنها لا تبدو على استعداد لذلك. وفي المساء نفسه، يعلم أنها تُحطبت للـ«مُجمِّع العظيم»، الحلواني في دأمارتان. وفي الحال يعود نحو أوريليا الخداعة. وتنتهي الأقصوصة، بعد كثير من السنوات، بحكاية إحدى الزيارات التي نادراً ما يقوم بها جيران، المنفصل الآن، لأصدقائه في دأمارتان. ويحضر سعادة المجمع العظيم وسيلفيا، الهادئة. ومنها يعلم أن أدريان قد قضت نحبها في الدير. إن أقصوصة «سيلفيا» هي - برقة العواطف وشاعرية الأوصاف ولطف الواقعية - أحد أروع الأعمال الأدبية الفرنسية.

السمفونية الرعوية (LA SYMPHONIE PASTORALE) [241، 271 (هـ-13)].
حكاية لسأندريه جيد* (1869-1951)،
نُشرت عام 1919. يكتب قس بلد صغير

المؤلف بين حضارتين، بل ربما بين الحضارة والمهجية. ويقول الناقد الأمريكي هربرت ريد إن الحضارة عند جيمس هي «تقاليد الثقافة المتواصلة غير المنقطعة والتي ورثها أوروبا الغربية عن العالم القديم؛ ومعنى أكثر حصرًا، إنها تقاليد عصر النهضة». وفي الوقت نفسه، فإن أمريكا، عند جيمس، هي - بالتعارض مع أوروبا - التحيز للبراة، الجانب الصفائي، المستخلق، البوسطني. «فوراء عالم الجمال المتأصل تتعرف الصوفي الصفائي لإنكلترا الجديدة» (أندريه موروا). وتكمن مأساة رواية «السفراء» كلها في هذا التعارض. ويبحث بلاهير ستريذر، الذي هو رجل من بوسطن في الخمسين من عمره، يبحث به إلى أوروبا، وبالضبط إلى باريس، ليرث وراثاً بوسطنياً شاباً، هو شادنيوصم، «الذي فتنته» العاصمة، إلى بلده. لكن السفير بلوره يفتن بباريز وبحريتها وحرية الحب الذي يسود بين شاد وعشيقته الفرنسية، السيدة ده فيولي. وتقلب تراتبية القيم التي كان ستريذر يعيش عليها انقلاباً بطيئاً. فهو ينضم إلى العدو. ولن يمنعه ذلك من العودة إلى بوسطن. لكنه سيكون قد عرف معنى الحياة، حياته. سيعرف أن دور الرجل الأسمى، إزاء حضارة عظيمة، هو تحمل مخاطرها وهمومها تحملاً حراً. وبما أن هنري جيمس فتان عظيم، فقد أعطى في رواية «السفراء» أحواد ما في موهبة صعبة جداً، غنية وسريّة وقويّة بلا حدود. وقد أحسن الإيجاء بما لا يمكن التعبير عنه. إنه يكاد يكون، من بعض النواحي، بروسست الأمريكي.

وقد شاء بعض النقاد أن يعتبروا «السفوفية الروعية» و«اللاأخلاق» و«الباب الضيق» نوعاً من الثلاثية، بما أن كلاً من هذه الكتب يمثل مرحلة من مراحل فكر جيمس. والحق أن حكايات جيمس ليست مجرد «حكايات فلسفية» تُحكى بتحكم صارم، لأن طريقة الحياة، والمذهب الذي يشكل مصير كل من هذه الأعمال الأدبية، قد جربهما المؤلف بحماس بصفتهما إمكاناً، حلًا، محاولة يطمئن لها. حتى أن صفحات هذه «السفوفية الروعية» مشربة بالحماس وملأى بالاكتشافات. ويساهم الشعر والجو اللطيف الذي يسبح فيها العمل الأدبي، يساهمان في سحر القارئ ولا يميلان إلى الاضمحلال إلا عند النهاية، عندما تفرق هذه القصة الخيرة في المأساوي.

السفراء (LES AMBASSADEURS)
[199، 201، 223 (م 53)]. رواية
لهنري جيمس* (1843-1916)،
نشرت باللغة الإنكليزية عام 1903،
ونشرت ترجمتها الفرنسية عام 1950. وهي
كتاب لا غنى عنه لمعرفة مؤلفه: فهنري
جيمس، الذي عاش في أوروبا (في باريس أولاً،
ثم في لندن)، خلال الأربعين سنة الأخيرة من
عمره، وحصل على الجنسية الإنكليزية عام
1914، أحس بأنه أوروبي، و«أراد» إلى حد
كبير أن يكون كذلك. ويشكل قسم بكامله
من عمله الأدبي بصفته روائياً وكاتب مقالات
تفسيراً لأوروبا. وروايته «السفراء» هي، في
هذا الصدد، أهم رواياته، التي عرض فيها
بوضوح الصراع الذي كان يعتل في نفس

ست شخصيات تبحث عن مؤلف (SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE [247]. ملهاة في ثلاثة فصول للكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيروانديلو^٥ (1867-1936)، مُثّلت عام 1921. وتنتمي هذه الملهاة إلى الثلاثية التي تحمل عنوان «المسرح داخل المسرح» مثل مسرحية «كل على طريقته» ومسرحية «الليلة نرتجّل»^٦، فتركز على الانفصال بين الخيال والواقع، على الصراع الذي يحدث بين عنصرين متمايزين. هما : شخصيات عمل مسرحي ما (كما يقدمها لنا النص) والفنانون الذين يُكَلِّفون بمكها (أي بتأويلها). واليكم مضمون المسرحية. على خشبة مسرح خال من كل ديكور، وبيننا يتدرب الممثلون على إحدى المسرحيات تفاجئهم جماعة من الناس في هيئة أسرة : الأب، وهو برجوازي صغير في الخمسين من عمره ؛ والأم، الشاحبة قليلاً والكثيبة كثيراً ؛ والبنات النشيطة الجميلة صعبة القيادة ؛ والابن ؛ وأخيراً الطفلان الآخران الأصغران. فيشرح الأب للمخرج المشدوه أنهم انحدروا بستهم من خيال مؤلف، حباهم بالحياة ولكنه لم يفلح في حل عقدة قصتهم فتركهم وشأنهم، مما حملهم على البحث عن كاتب مسرحي يستطيع تخليصهم من الفوضى. وعلى هذا الأمل، يفرغون قلبهم أمام المخرج : هكذا لا يني كل منهم يقاطع نفسه ويناقضها، رغبة في التوسع على حساب الشخصيات الأخرى، ولا يهيمه في الواقع إلا أن يوضح حالته الخاصة، وأن يبرر وجوده ويعطف على نفسه. وتتلخص الحكمة كلها، كما يمكننا

تتبعها عبر حوارٍ هاجسٍ يشبه مناجاة للنفس، تتلخص في نوع من الحالة المادية، البعيسة والمأساوية معاً في عريتها : إنها الحياة البشرية في ابتذالها كله. كانت الأم قد تزوجت الأب وأنجبت منه ابناً ؛ ثم تقيمت بسكرتير زوجها، فأنجبت منه ثلاثة أطفال. ثم غاب الأب والأم عن الأنظار. وبعد أن يموت عاشق الأم، تعود وقد وقعت في ضيق شديد لتستقر في المدينة. فتخضع البنات لسلطة امرأة اسمها السيدة ياس، والتي تدير منزلاً للدعارة عن طريق متجر للموضة. وهناك يتلاقى الأب وابنته، وهما يجهلان الصلة التي بينهما، إلى أن تأتي الأم فجأة في أحد الأيام وتكشف لهما الحقيقة. وينحط الأب ويخجل من شهواته وينوء تحت آتهامات ابنته، فيقرر أن يؤوي الأسرة في بيته. ولكن الابن لا ينوي السماح بحضور من يعتبرهم دخلاء. فتزداد الأمور كلها تفاقماً : إذ بيننا تتوسل الأم لأنها أن يبدو أقل تصلباً، تحدث مأساة مزدوجة تؤدي بحياة الطفلين ؛ فأما المأساة الأولى، فهي أن الصبية تسقط في بركة الحديقة وتموت غرقاً ؛ وأما المأساة الثانية، فهي انتحار أخيها بطلقة مسدس. وتبقى الأسرة ذاهلة أمام هذه النهاية المفاجئة. وكانت الفتاة وحدها هي التي تمالكت نفسها، ولكن لتتصرف في الحال بقهقهة مُرة. تلك هي الملهاة التي سيسعى المخرج جاهداً في إحيائها. ولكن جهوده تذهب سدى، لأن الحياة لا تطيق لغة المسرحية. أو على كل حال، إن الشخصيات لا تسمح بذلك، لأنها مهووسة فعلاً بنقل ماضيها وصعوبة وجودها، بما أن الفن قلما

يكون غير تجريد كعيب بالقياس إلى الواقع البشري الهارب. هنا، لا يني بيرانديلو يتهمكم على الخفة التي يحاول بها المخرج والممثلون أن يُدخلوا في عالمهم العرفي هذه المخلوقات الحية التي هي الشخصيات. وهذه السيرة سَتُحدّد واقعةً جديدة في تاريخ المسرح كله : فماهي إذن هذه الواقعة الجديدة ؟ لنستشهد هنا بـ *بيير بريسون* الذي يقول : «علينا ألا نبحث عنها في نفسية الشخصيات أو في تحليل الإبداع عند الكاتب المسرحي. إننا نجدُها في الحياة المسرحية الممنوحة لهذه البدايات المجردة وفي الواقعية التي تتخذها على خشبة المسرح». ومن المؤكّد ألا أحد فكر قبل *بيرانديلو* في مثل هذا الاستخدام. - تر. عربية، سلسلة «من المسرح العالمي» - الكويت.

ع -

عائلة مزدوجة (UNE DOUBLE FAMILLE) 223 (هـ 57). حكاية لأونوريه ده بلزاك* (1799-1850)، نُشرت عام 1830. في شارع قديم من شوارع *ياريز*، المظلمة البهيمية، تسكن فتاة حلوة، اسمها *كارولين كروشار*، مع أمها. والتسلية الوحيدة التي تتسلى بها المرأتان، اللتان تقضيان نهارهما في الخياطة قرب النافذة، هي مشهد المارة النادرين ؛ وسرعان ما يسترعي أحد هؤلاء المارة انتباههما بشخصه الأرستقراطي وملاحه النبيلة التي يبدو عليها حزن خفي. وبين *كارولين* والرجل المجهول تنشأ علاقة حب، بدأت حلوة متخوفة في

أول الأمر، ثم ازدادت تلهماً وإقلاقاً ؛ وذلك حتى أننا نجد الخياطة البهيمية في مجبوحه بعد بضع سنوات، وهي تملك شقة أنيقة يُدخل السرور عليها طفلان وسيمان. ومع ذلك فهي غير متزوجة، لأن صديقها الوفي، الذي هو الكونت *روجيه ده كرانديل*، قد ارتبط منذ نعومة أظفاره بزواج تعيس. وعند هذا الحد، يعود السارد القهقري، مصوراً بتحليل سريع وحي كل تاريخ *كراندیل*، قاضي الإمبراطورية الشاب اللامع، وتاريخ حياته العائلية التي دمرها قدرُ التزمت الجنسي الذي لا يُرَدُّ لامرأة متزوجة - ويا للسرعة التي تزوجت بها ! - بدافع المصلحة. ولكن الحل غير الشرعي، وإن ولد في أسعد الطوالع، لا يبدو مع ذلك أنه أدخل السعادة على القاضي التعيس، الذي ينتهي به المطاف هو أيضا إلى أن تمونه *كارولين* وتهجره بفضاظة. وقد عقد الكاتب المكرورة الأولية البسيطة شاحناً القصة بموضوعات جديدة دائماً، مثقلاً إياها بتعاليق واعظة وحالاً العقدة في النهاية بكارثة متسرعة اعتباطية بعض الاعتباطية. ولكن النصف الأول كله من الحكاية، بصورة *كارولين* الرائعة وقصة الحب الأول الرقيقة جداً، تسمو إلى نبرة شعرية ذات صفاء مطلق وتضاهي أنجح إبداعات *بلزاك*.

العانس (LA VIEILLE FILLE) [113]. مع مطولة «المهابة البشرية»، تشكّل هذه الرواية القصيرة لأونوريه ده بلزاك* مجموعة معزولة، تحمل عنوان : «المنافسات» في «مشاهد الحياة الريفية» من مطولة

تعيشها فيه. وفي أثناء حفلات الاستقبال والعشاء التي تقام عندها، يُحاول المتنافسون أن يضر بعضهم بعضاً. ويتوصلون إلى ذلك حتى أن براءة العانس وتردّاداتها تحكم عليها، فيما يبدو، بالبقاء عذراء. لكن في المنزل مفرط الهدوء، تعرض فجأة شخصية جديدة، هي السيّد ده طرواقي، الآتي ليستقرّ في ألونصون. وفي الحال، تزوّج المدينة الصغيرة هذا الجنديّ للفتاة المسكينة، التي شرعت في الإيمان به هي نفسها وتجد هذا الرجل جذاباً كثيراً. ويا للأسف، كان هناك سوء تفاهم: فالسيد ده طرواقي متزوّج، وله أبناء. وتخبّب آمال الأنسة كورمون وبصبيها الدّعْر خصوصاً من إمكانية شيخوخة منعزلة، فقصم على التسرّع في اتخاذ القرار؛ وهكذا تعرض نفسها على دي بوسكهي. ويتم الزواج، بالرغم من دسائس الفارس. ويتنحر الشاب أتاناز، يائساً. وما إن يتزوّج دي بوسكهي حتى يشرع في تحويل البيت واضطهاد زوجته. وتؤكد السيدة دي بوسكهي للفارس ده قالوا أنها سعيدة، لكنها لا تستطيع أن تخفي عنه أن دي بوسكهي ليس زوجها إلا بالاسم. وهكذا، لا تشعر العانس التعيسة، لسوء حظها، وهي في غمرة الزواج، بالارتياح الذي كان لها الحق في أن تنتظره منه، مع أنها ظلت تمنى الزواج اثنتين وأربعين سنة. «لما بلغت الستين من عمرها...، تقول سرّاً إنها لم تكن تتحمل فكرة الموت عانساً».

هذه الرواية تحليل نفسي رائع: فشخصية الأنسة كورمون من أكثر أنماط مطوّلة

«الملهاة البشرية». ويؤرّخ بلزك نفسه رواية «العانس» بأكتوبر 1836؛ ويهدي الكتاب «إلى السيد أوجين - أوكيست - جورج - لوي ميدي ده لاكروونوري سورفي، مهندس في الهيئة الملكية ليون - إي - شوصي»، الذي كان حَمًا بلزك. ويصوّر المؤلف أولاً صورة شخصية غريبة جداً، هي الفارس ده قالوا. وهذه البقية الغربية من عهد ما قبل الثورة الفرنسية والتي تدعي أنها مقربة من ملوك فرنسا، تقيم في ألونصون، ووضعها المالي متواضع جداً وتعيش خصوصاً من الدعوات العديدة إلى المجتمع الريفي التي لا يني اسمها يجتذبها إليها. ويتلقى الشيخ، الذي ظل غزلاً جداً، يتلقى زيارة شخص شاب يدعي أن الفارس له دخل في تقوس شبحة المفرط؛ لكنّ الفارس يبحث بمعجون التجارين عند دي بوسكهي، الذي قد يمكن أن يكون متهماً مثله. هذه الشخصية المشبوهة، التي كانت مضارباً في الأسهم المائيّة وجاسوساً سياسياً، كانت لها إحدى أضخم ثروات المدينة. يُورطها ظهور سوزان كثيراً، لأنّ دي بوسكهي، كالفارس، يطمح في يد عانس، هي الأنسة كورمون، التي تمثل لأحدهما الثروة، وتمثل للآخر الاحترام والدخول إلى نخبة مجتمع المدينة. ثمّ إنهما ليسا الخطيبين الوحيدين: أتاناز كروانصون، وهو شاب نابغة، ذكي وعفيف ومغرم كثيراً بالجمال الناضج بعض التضج؛ لكنّه لا يجزؤ، بالرغم من إلحاحات أمّه التي تلمح امتيازات المشروع المالية. ثم يأتي وصف دقيق جداً، وموح جداً هنا، للدّاخل الذي تسكنه الأنسة كورمون وللحياة التي

«الملهاة البشرية» حياة ؛ فبلزك لايسط الأمور هنا، بل نجد التحليل منوعاً عميقاً. لكن رواية «العانس» أيضاً من أمجج لوحات الحياة الريفية : فالحفلات الساهرة في المدينة، والدسائس الكثيرة، والمصالح السياسية والمالية، وتدير الطبقات المجتمعية للطرء المتبادل فيما بينها، كل ذلك مصور باحساس مدهش بالواقع وإخلاص عظيم له.

عوليس (ULYSSES) [188، 192]. -
تر. عربية : طه محمود طه، نشر المركز العربي للبحث والنشر، ط. 1، 1982.

العلاقات الخطيرة بين الجنسين (LES LIAI-
SONS DANGEREUSES) [241، 271 (11هـ)]. من روائع الرواية الفرنسية، نُشرت عام 1782 لصاحبها بيير - أمبرواز - فرانسوا كودرلوص لاكلو*. وقد كتبت كلها في شكل رسائل. وتتناول مشكلة قديمة قدم العالم هي مشكلة الشر، وبالضبط الشر في الميدان الأقل ثباتاً، أي حيث الذكر في صراع مع الأنثى. وذلك كله بنبوة باردة صارمة وجيزة.

وبالرغم من أنه يصعب تلخيص هذه الرواية، نظراً لقيام نسيجها على الشكل الترسلّي، فإنه يمكن تقديم جوهر حيكها كالآتي : يتمتع قالمون بمرّة وجمال ونباهة تكفيه لأن يكون زنديقاً يتردد على صالونات باريس لإغواء النساء اللاتي يراهن جديرات باهتمامه. وهو مولع بالتخطيط، ولذلك يحب أن يتظاهر بالصعوبة. ويواجه منذ البداية خصماً خيفاً هو : الرئيسة ده تورفيل

الحسناء. وإذا تشبث قالمون أيما تشبث بالرغبة في مضاجعتها، فليفلت من نقيصة الكلف بها. وينم كل شيء عن محاصرة كافية الطول ؛ فهي تريد - بصفتها زوجة لا مأخذ عليها - أن تحافظ على طهارتها من كل ذنب. لكن امرأة تقلق راحة هذا الرجل : إنها المركيزة ده ميرتوي. فهي مخلوق شيطاني يُخفي حياة ماجنة وراء قناع الورع. وهي تبدو قبل كل شيء مُحبةً للدسائس. هكذا تدبّر كل ضروب المكائد في باريس التي تعرفها حق المعرفة. ومعنى ذلك أنها تحرك الناس كالبيادق. وكان قالمون أحد عشاقها، فظل أفضل أصدقائها بل شريكها الغامض إلى حدّ الغرابة، ما دام لا يزال يطمع فيها. وبما أنه ضالع معها في أعمالها المشبوهة، فإنه كثيراً ما كان أداة نزواتها الغاشمة. وهكذا تطلب منه لاهيرتوي بنفسها أن ينقطع لخدمتها مرّة أخرى. فما هي هذه الخدمة ؟ إنها في غاية البساطة. فلكي تتقم من أحد أصدقائها المحيمين الذي تتفرز من غطرسته، تكلف قالمون بإفساد سيسيل ده فولانج خطيبة ذلك الصديق. وكانت هذه الفتاة، قريبتها، قد خرجت لتوها من الدير - وهي بكر غبية إلى حدّ ما، يتغلب عليها بسهولة. ويرتضي قالمون المغامرة بلا حمية - فذلك مجرد ألمية. ومع ذلك يأتي ما يذكي حماسه : فسقولانج الصغيرة، التي تكره خطيبها، تظن أنها تحبّ الفارس النبيل دانسنسي الذي يعتبر قالمون بالذات المؤتمن على أسرارها. ويهتك قالمون عرض الفتاة بحجة تيسير هذا الغرام. ثم يهذيء، وهو الماهر حقاً، من روعها ويدربها على الاستسلام

ونفسها فتتضني همًا ويتهي بها المطاف إلى الموت ضئياً. ولا يتأخر قالمون عن أداء ثمن هذه الحظوة غالباً، والحق يقال. ونعلم كيف كان ذلك: فهو يثور لحية انتظاره، فيختلف مع لاميرتوي. وتتقم لاميرتوي منه بأن كشفت للفارس دانسنى كل خبايا القضية التي تمثل قولانج الصغيرة بطلتها. ويشترط دانسنى أن يرُدَّ لها قالمون الاعتبار فيقتله في هذه المبارزة. ولا يبقى بعد موت قالمون إلا الحديث عن لاميرتوي. فهل يا ترى ستعاقب على كل ما آتته من شرور؟ لاشك في ذلك. وهو عقابٌ مكرسٌ لوعظ القاري. هكذا سُمِنى لاميرتوي بثلاث مصائب متتالية: فهي غنية، وستفقد ثروتها بعد بضع محاكمات؛ وهي في صحة جيدة، وستصاب بالجذري؛ وهي جميلة، وسيفسد هذا المرض جمالها. وعليه، يمكن القول إن النهاية تتوج هذا العمل الأدبي. - تر. عربية: أديب مروة، بيروت، منشورات المكتب التجاري، 1959.

علم الأخلاق (ETHICS) [40].

عفو مزدوج (DOUBLE INDEMNITY) [234].

عرس بيليوس وثيصوص (DE NUPTIIS PELEI ET THETIDOS) [242]. من قصائد كايوس فاليريوس كاتولوس* (88-55 ق.م) المستوحاة من الأساطير (القصيدة الرابعة والستون من أشعاره [Liber Valerii Catulli] والثانية من مجموعة القصائد الأسطورية). وموضوعها أن ثيصوص، بالرغم من أنها حورية بحرية، لم

ويستدرجها إلى أن تحب غلطها. وباختصار، يصير الفتاة الساذجة فاجرة. وإذ تحتفظ قولانج الصغيرة لدانسنى بخير ما في روحها، فإنها تزداد استسلاماً لشهواتها حتى اليوم الذي أجهضت فيه، - دون أن تحدثها نفسها ولو بأنها كانت حبل. وتقرأها هذه الحادثة الغريبة من العصر وتدفعها إلى ارتداء الحجاب. وما إن ظنَّ قالمون أنه بريء الذمة إزاء لاميرتوي، حتى عاد إلى محاولة استمالة السيدة ده تورقيل. فهو يرُدُّ أن يخاطر بالثروة، ولكن مساعيه تذهب سدى ويدوم الحصار. صحيح أن الماكر قد تنبَّه فعلا إلى أنه أوحى للرئيسة حباً رهيباً. لكن ما العمل إذا أجبته عزّة نفس المعنية؟ هكذا سيلجأ إلى أبرع خططه لترويضها. فهو يريد أن تؤمن عدوته الحسنة، أكثر دائماً، بعفتها، حتى تحسن التضحية بها من أجله. وبعد دفاع مؤثر، تستسلم الرئيسة. فهي تخونها عيظتها، فتقتنع أنها بخضوعها تستطيع أن تنقذ مضطهدها. وتبلى الحياة في أول الأمر معطية إياها مبرراً: فقالمون يحبها حباً حقيقياً. لكن ذلك أستغناء عن لاميرتوي. فهذه الأخيرة تفتاظ فعلاً من هذا الحب المتبادل. وبما أنها لا تقوّت أي فرصة لتثبيت يدها جيداً، فإنها تعلن عجز شريكها عن مقاطعة الرئيسة. وهنا ستجاوز فظاظة لاكلو الحد: فهذا الإعلان يجكّد في نفس قالمون طمعه في لاميرتوي. وبمجرد التبجح، يريد مرة أخرى أن يتمتع بها، ولو برهة من الزمن. فيهجر المرأة الرائعة، بلا حياء، بعد أن قاسى الكثير لاستمالتها. ولن تعيش الرئيسة ده تورقيل بعد هذه القطيعة: إذ تحتفي في كره

تردّد في الزواج من فان، هو البطل بيليوس. ويقام عرس باذخ، وتُمنح هدايا فاخرة للزوجين الشابين، وأبرزها كلها قطعة القماش الأرجوانية المخصصة لتغطية سرير العرس؛ فهي فعلاً مطرزة تماماً بموتيفات تستحضر قصة أريان، الزوجة التي هجرها تيزي في جزيرة ناخوس، فصارت زوجة باخوس. وبعد الفأينين، ظهر الأولمبيون أنفسهم في القصر الذي يُقام فيه العرس، وتكهنا لشيضوس وبيليوس بالحياة والمفاخر ومجد آخيلوس، الذي سيكون ثمرة قرانهما.

عظمة سيزار بيروتو والمحطاطه
 GRANDEUR ET DÉCADENCE DE
 (CÉSAR BIROTTEAU) [48، 60، 125 هـ (17)]. إحدى أشهر روايات أوثوره ده بلزك* (1799-1850)، التي تشكل جزءاً من «مشاهد الحياة الباريزية» («المهابة البشرية») والتي نشرت سنة 1837. ويتعمد بلزك جعل هذا العنوان، خصوصاً إذا قورن باسم البطل الشخصي، يذكّر بعمل مونتيسكيو الأدبي الذي هو «تأملات في أسباب عظمة الرومان والمحطاطهم»؛ وإذا عرفنا العناية التي كان بلزك يختار بها اسم شخصياته وعناوينه، فإننا لا نستطيع ألا نتبين فيها تلميحاً فكاهياً. ثم إن العنوان الكامل للطبعة الأصلية هو الآتي: «قصة عظمة سيزار بيروتو، العطار وفارس جوقة الشرف ووكيل عمدة دائرة باريس الثانية، والمحطاطه». يحقّق سيزار بيروتو العطار تجارة رابحة؛ ويحوز الأجداد ويأمل في أن يُمنح وساماً. ففي نظره

أن سياق الحياة يجب أن يواكب تغيرات الوضع المجتمعي، لذلك قرر أن يوسع منزله ويزينه قبل أن يعين فارس جوقة الشرف. ويقترح عليه الموثق روكان مضاربة سيكون عليه أن يحققها مع بعض أصدقائه، وهي أن يشتروا أراضي بربع قيمتها الحقيقية والذي سيستردونه عما قليل. وترتاع زوجة بيروتو لمخاطر المشروع، فتحاول أن تثنيه عن هذه العملية، ولكن دون جدوى. والمخرض على هذه المضاربة هو الشاب دي تيبه، أمين سيزار السابق، الذي بلغ مستوى رجال المال. فلدي تيبه، الذي كان قد حاول فيما مضى أن يغوي كونسطانص زوجة رئيسه، والذي كان قد اختلس ألف ريال قبل أن يرحل، لم يغفر لآل بيروتو اطلاعهم على غلطة الشباب هذه. وتلقي ثروة بيروتو آخر صبيحة عندما يقيم مأدبة عشاء فاخرة وحفلة رقص عظيمة حضرهما ممثلون للعلم والسياسة والمال. ومع ذلك، كان بيروتو قد أمضى العقد لشراء الأراضي واستدان ثلاثة مئة ألف فرنك. وكان ذلك بداية الخراب. يطرق عبّة دائنين الباب، ولا تكون في حوزته أموال جاهزة. ثم تأتي قاصمة الظهر، وهي: أن الموثق روكان يهرب، بعد أن اختلس المبالغ التي كان قد آوتمن عليها من أجل عملية الأراضي. ويفلس بيروتو ويحكم على تجارته بالإفلاس. ويحافظ على كرامته، فيرضى لنفسه ولأهله بوظيفة متواضعة وجددها له أصدقاؤه الأوفياء؛ لكن فكرته الراسخة هي الحصول بأي ثمن على رد الاعتبار. وسيكون للرجل المسكين هذا الرضى الأخير، تساعده أسرته، وخصوصاً أحد مستخدميه

السابقين، بويينو الطيّب السخّي، الذي، بعد أن عمل في بيت بيروتو، صار شريكه، ثم خطيب ابنته سيزارين. فلرئيسه السابق يدين بازدهار تجارة العطور التي أعدها على نفقته أملاً في الغراء.

وموضوع هذا العمل الأدبي مستمد من الواقع بل من أخبار الجرائد. وكان نموذج بلزك يسمى بولي وكان عطّاراً. وكان قد اخترع لتوه نخل الزينة الذي يحمل اسمه، عندما نهب الشعب متجره عام 1830. وأمضى أكثر من خمسة عشرة عاماً، بعد إفلاسه، في تسديد المطلوب لدائنيه ومات في المستشفى. وقد عدل بلزك هذه القصة كثيراً، ما دامت نهاية سيزار بيروتو ليست مصيبة، بل النهاية المنطقية والمريحة للغامرة مضطربة؛ وقد ألحق بها خصوصاً قضية المضاربة هذه المميّزة للعصر غاية التمييز. ونتيجة هذه التعديلات كلها، هو أنه لم يطور مدى القصة فحسب، بل قيمتها أيضاً، وأنه جعل من سيزار بيروتو تجسيد برجوازية باريز الصغيرة التجارية. فهي، النشوى باضطراب الثلاثينات المالي المدوّخ، تطمح إلى الارتفاع إلى عالم رجال الصرف والتجارة ومخالطتهم. وهو لم تعد تكفيه الثروة، بل يحتاج إلى الأجماد. وتصير هذه الحاجة، عند بيروتو، هوساً يفقده كل ذلك الرشاد الذي دان له بنجاحه: فهو يظهر، بالتناوب، نشيطاً أو جباناً وضعيفاً إلى حدّ يُرثى له. ويضفي عليه الزهو والخيلاء سذاجة تؤهله لأن يلعب دور ضحية المتأمرين والدساسين. إن الرواية ليست قصة طموح بقدر ما هي قصة إنسان. إن سيزار بيروتو

مضحك، ولكنه مؤثّر. وهذه الرواية هي إحدى الروايات التي يفلح هم واقعية بلزك، الذي يذهب إلى حد إعادة إنتاج الميزانية وإدخال قارئه في أسرار الحسابات، يفلح خير ما يفلح في أن يفرض علينا جواً وأن يخلق واقعاً روائياً مقنعاً كواقع الحياة نفسه.

ف -

فاسينو كالي (FACINO CANE) [227]. أقصوصة لسانوويه ده بلزك*، نُشرت عام 1836 وتشكل جزءاً من «مشاهد الحياة اليازيرية» («المهارة البشيرة»^{*}). يسكن طالب شاب حياً عامراً، فيحدوه الفضول إلى ملاحظة سكانه. وتدعوه خادمته إلى حفلة عرس أختها، فيتأثر فيها بتعبير نافخ الكلاينيت ضمن الجوق، المتألف من ثلاثة عميان عجزة من ملجأ كانزفان. ويبدو له قناع العجوز، الذي يسميه زميلاً «الدوج» الشبيه بقناع دالتي، يبدو له من الأهمية بحيث لا يستطيع مقاومة لذّة استفساره. ويروي له الرجل قصته: فأسمه الحقيقي هو فاسينو كالي، أمير فارس، وينتمي إلى سلالة قائد المرتزقة الشهير الذي يحمل الاسم نفسه. وفي سنة 1760، وهو شاب نبيل غني وسيم في العشرين من عمره، يعشق امرأة من أسرة فندرامان متزوجة بطبيب ممارس في البندقية، هو ساكريدو. ويضبطه الزوج في حالة تلبس، فيصبيه إصابة خطيرة ويُرَجُّح به في السجن، وفي زناتته، يكتشف نقشاً عربياً، يُخبره بأن أعمال تنقيب قد سبقت مباشرتها في عين المكان، ويدلّه على وسائل مواصلتها. وبعد

147، 150، 152، 161، 162،
211، [251].

ف -

القالس (LA VALSE) [122].

ص -

الصورة المكبرة (L'AGRANDISSEMENT)
[124 (هـ-13)].

صورة الفنان في شبابه (A PORTRAIT OF
THE ARTIST AS A YOUNG MAN
[199-200]).

الصخب والعنف (THE SOUND AND
THE FURY) [131، 188]. رواية رائعة
جداً، للكاتب الأمريكي الشمالي وليم
فوكتر، نشرت عام 1929. وبها كسب
شهرته. وقد اقتبس عنوانها من شكسبير
الذي عرّف الحياة في نهاية مسرحيته
«مكبث» هذا التعريف: «إنها قصة يحكيها
أبله، قصة مفعمة بالصخب والعنف، ولكنها
خالية من الدلالة». والكائن الذي يأخذ
الكلمة في مستهل الكتاب أبله حقيقةً. فهو
يلبغ من العمر ثلاثاً وثلاثين سنة. وكان
يدعى ماوري، ولكنه يُلقب باسم بِنَجِي
(وهو تصغير لاسم بنسجامين) لأن ماوري
اسم عمه أيضاً ولأن عمه لا يشرفه أن يكون
له مثل هذا السمي. واليوم الذي يُسَمَعُ إليه
فيه هو 7 أبريل 1928، ولكنه لا يحدّثنا
فقط بما يفعله أو يراه في ذلك اليوم (وهو أمر
غير ذي بال على الإجمال). وفي كل لحظة،
يصطلم بجزئية تذكّره بجزء من الماضي تذكيراً

شهر من العمل المضني؛ يصل إلى دهليز
مليء بالذهب والماس، إنه كنز جمهورية
البنديقية السري. ويفرّ ومعه ثروة. وفي سنة
1770، يأتي إلى ياريز ويقم فيها باسم
مستعار ولقب إسباني. ويعيش عيشة راضية
إلى أن يفقد بصره، الأمر الذي عزاه إلى الشّم
والرؤية من بعيد. وبعد أن جرّده امرأة
وهجرته، يُحبس على ذمة الجنون، ثم يؤوى
في ملجأ كاتزفان، ولا يستطيع أن يكف عن
التفكير في الكنوز التي تنتظره. ويحاول عبثاً
أن يقنع أحدهم بأن يهديه إلى البنديقية. ولا
يصدق أحده. وحينئذ يصبح الطالب الشاب
«سندهب إلى البنديقية». وبعد ذلك
بشهرين، يموت فاسينو كافي بنزلة رئوية.
وأقصوصة بلزك القصبة هذه تنطوي في
الوقت نفسه على استحضار للحياة في
إيطاليا في نهاية القرن 18، وعلى جو
غامض، دال جداً على نزوع المؤلف إلى
الأسرار والمؤامرات. ولكن الأهم هو أن هذه
الحكاية، المكثفة إلى أقصى الحدود والمفعمة
بالحياة، مسكونة كلها بهاجس الذهب. لقد
كانت تحتوي على مادة تفاصيل أوسع
وقصّرها بالذات دليل على غنى الخيال عند
بلزك.

فوك (FUGUE) [188].

الفيكارو (LE FIGARO) (جريدة -)
[67].

(في ظل) الفتيات المزدهرات (A L'OMBRE
DES JEUNES FILLES EN FLEURS
[64-65، 67، 87، 89-90، 103،
119، 123 (هـ 4، 5)، 133، 138،

حادثاً، غالباً ما يكون مؤلماً. ولا يفهم لوستر، الشاب الأسود المكلف بالسهر عليه، لا يفهم هذا الشخص العجيب. ويتركه يقترب من ملعب للكولف ظناً منه أن ذلك سيسلّيه. فينادي أحد اللاعبين الكادي (صبي الكولف). والحال أن أخت الأبله، التي تعيش الآن بعيداً، كانت تدعى كادي. ويتذكر المسكين أنها كانت تجبه كثيراً وتهم به. فيأخذ في الصباح إلى أن يجد لوستر وسيلة لتسليته. وعلى العموم، فإن الجو الذي يسود حوله يوم 7 أبريل هذا يقلقه. فهو يحس به مثقلاً بمأساة كامنة إحساساً غامضاً. ويذكره ذلك بأيام مشابهة: دفن جدته لما كان في مبعة الصبا، ثم زواج كادي فيما بعد. وتحدثنا قلوبنا بأن هذا الأبله البئيس عاجز عن أن يقص علينا بحد أدنى من المنطق والتماسك الأحداث التي عاينها أو شارك فيها. هذه الأحداث، التي تشكل في ذاتها القصة المأساوية والقلقة، الملائى بمحبة عائلة كوميسن وجنونها ودمها، لا يعرضها علينا عرضاً وإنما يجعلنا نستشفها استشفافاً. لكن فوكتو كتب هذا المونولوج المدهش بحذق وسجية تشعر معهما بلذة معينة ونحن ندخل إلى لعبته. وتخلق تمتمات معتوهه واستهلالاته - «كان فيرش يحس بالمطر. كان يحس بالكلب أيضاً. كنا نسمع النار والسطح» أو «كنت أحاول أن أقول لهم، وأذركت ذلك. كنت أحاول أن أقول لهم، وصاحت، وكتت أحاول أن أقول، كنت أحاول، وبدأت الأشكال المضيئة تتوقف، وحاولت الخروج» -، تخلق جواً عنيفاً مضطرباً ثقيلًا له قدرة عظيمة على الفتنة.

لكن الأبله يسكت فجأة. وقال بطريقته الخاصة ما كان يعلمه. وينوب أخوه كتتان منابه فيكشف لنا كيف ولماذا انتحر يوم 2 يونيو 1910، بينما كان طالباً في هرفورد. وبالطبع كان أكثر وضوحاً وأكثر صراحة من بنجي، ولكنه يستحي مما فيه ولا يجزؤ على الإقرار به إلا بتحفظات كثيرة. ولذلك تكتنف شخصيته حالة من الغموض لا تتبدد إلا رويداً رويداً. وهو - كالأبله - يحب أخته كادي. لكن بينما كان تعلق الأبله بريفاً (فهو لم يهاجم كادي، بل إحدى صبايا المدينة، وهي محاولة كلفته الإحصاء)، كان كتتان يحس بمحبة رجل حقيقية. ولعله كان كافياً أن تشجعه أخته قليلاً لكي تتلاشى الوسواس التي كانت تستبد به، ولكنها تحترس منه احتراساً، فلا تجبه إلا حباً رقيقاً. وبالمقابل، بينما ظل الفتى غير مبال بالنساء الأخريات، لم تمتنع هي عن اتخاذ عشاق، ثم زوج بعد الحمل. وتبيع غيرة كتتان. فيحقد عليها وعلى عشاق رفيقاتها الذين يمثلون أدوار ضنون جوان ويستمد منها سعادة ظاهرة. وفي 2 يونيو، وبعد زواج كادي بأكثر من شهر، يغيب عن دروسه، ويستشري مكاري، ويخفيها تحت قنطرة، بعيداً قليلاً عن المدينة. وهذه النزهة هي التي يحكيها فوكتو، بدقة كبيرة تارة وإضمارات بارعة تارة أخرى. فهو يستعمل وسائل مختلفة جداً، فينجح في خلق جو مضائق كجو مونولوج بنجي، ولكنه أكثر منه إيلاماً وحنينية موسيقياً. وتختلف النبرة، مع جيزن، الأخ الثالث. فهو أيضاً غير، بل ساخط وحسود. وقد كان مجروح القلب لأن أباه لم يفعل له شيئاً، وقد

باع مرجاً كي يحصل على المال الضروري لتعليم ككتان في هرڤود. ثم إنه كان متكلاً على زوج كادي كي يجد وضعية مريحة، ولكن هذا الزوج سرعان ما سئم فسق زوجته، فهجرها وأهمل جيزن نهائياً. وعندما يتحدث (نعود إلى أبريل 1928)، ولكن هذه المرة إلى يوم 6، بينا كان بنجي قد دعانا في مستهل الكتاب إلى أن نعيش يوم 7، يشتغل - على مضض فعلاً - عند بائع خردوات ويؤمن معاش أسرته كلها تقريباً، أي أمه (أما أبوه، المدمن على الشراب، فقد توفي ما بين 1910 و 1928) وبنجي وبعض الخدم السود وابنة كادي التي تدعى ككتان كخالها المرحوم. صحيح أنه يصادر الشيكات التي تبعث بها كادي إلى ابنتها، على سبيل النفقة ومصروف الجيب (متظاهراً، أمام أمه، برفضها وإرجاعها إليها). ويستخدم هذا المال «للاتجار» في البورصة، ولكنه يُدين «يهود نيويورك»، الذين يسرقونه ويضربونه على حذّ زعمه. ومع ذلك أخفى في بيته مبلغاً لا بأس به من المال. وخلال يوم 6 هذا، نراه يسرع هنا وهناك ماكرماً كذاباً سادياً، إلى مختلف مشاريعه ويحاول أن يراقب ابنة أخته، التي تغيب عن المدرسة لتسكع صحبة ممثل مسرحي، أتى إلى المدينة بمسرح متنقل. لقد كانت تشبه أمها. ولم يكن الممثل المسرحي أول من يذهب معه. وبما أن جيزن خبيث وحاد الذهن نسبياً، فإنه يتبين فعلاً أن ابنة أخته تعيسة، وهو أمر مفهوم، بسبب الأسرة وخصوصاً الخال الذي تنتسب إليه. ويخمن أنها تحمل بالهرب. ويحل صباح يوم 8 أبريل.

ويتخلّى المؤلف عن تقنية المونولوج، فيحكي نهاية قصته موضوعياً. ونعلم سلفاً أن بنجي قد أبصر ككتان تتسلل من إحدى النوافذ في مساء يوم 7. ولذلك لا تفاجأ ونحن نلاحظ مع جيزن أنها اختفت، ومعها السر الذي تخفيه. وينطلق في أعقابها، ولكنه يدرك، منذ أول الظهر، أنه لن يعثر لها على أثر. وإذا كان مونولوج بنجي مكتوباً بجمل قصيرة، مبتورة، لاهثة، أشبه ما تكون بوميض البرق في الليلة الظلماء وإذا كان مونولوج ككتان، على العكس، مكتوباً ببعض الإسهاب الرومنسي، فإن حكاية جيزن، البسيطة ولكن المتأسكة، تعكس جفاف الشخصية المقصود والمعلل. وتذكر النبرة التي يتبناها المؤلف في نهاية الكتاب، تذكّر في الوقت نفسه بنبرات الأقسام الثلاثة الأولى، المختلفة مع ذلك، وتضفي على العمل الأدبي وحدته. إن هذه الرواية، كمعظم روايات فوكتر، مبهمة وثقيلة، ولكن لهذا بالضبط ترجع قدرتها العجيبة على الفتنة. ففوكتر لم يكن يقصد الوضوح، وإنما الذي كان يريد هو خلق جو - جو غني، مضائق، استوائى. وقد نجح في ذلك أيما نجاح بحيث لا يستطيع المرء أن يتحرر منها بعد أن يقرأها. وإذا هو يكدر، بل غالباً إذ هو يردّد صوراً مفاجئة جداً أحياناً، ولكنها تفرض نفسها دائماً، وتفصيل ملموسة ومألوفة، أضفى على كل شخصياته حضوراً لافتاً للنظر. وهذه الكائنات المصوّرة بكثافة هاجسة عاجزة عجزاً خطيراً، أمام حتمية أهوائها، مثلما أن المجتمع الذي تعيش فيه - والذي يتلف ويموت وهو يحلم بإشراق العصر

الاستعماري - عاجز عن مقاومة حتمية الزمن الذي يُمِرُّ والأشياء التي تتغير. ولا ينجو من هذا الإنحطاط إلا السُّود ؛ وهذا سببُ هدوئهم النسبي، الذي يحمل أمانة الطراوة في هذا الكتاب الذي جماله مبسوط عموماً وخائق بعض الخنق. - تر. عربية : جبرا إبراهيم جبرا، دار العلم للملايين، بيروت، 1963.

ق -

القبطان فراكاس (LE CAPITAINE FRA-) (CASSE) [126 (هـ 31)]. رواية لستيفيل كوتيه* (1811 - 1872)، نشرت عام 1863. تعرض علينا في البداية قصراً مهجوراً في غسقونية، في النصف الأول من القرن 17، يعيش فيه آخر وريث لآل سيكوفياك عيشة بعيسة حزينة، صحبة خادم عجوز وفرس نحيلة وقطة. وتقطع عليه فرقة من تسعة ممثلين هزلين متجولين عزلته التي ينجُم عليها الكسل، طالبين منه أن يستضيفهم ليلة واحدة. ويفتن هؤلاء الناس الغريباء (وهم بلازيوس المتحذلق الخنك السكير ؛ وتيران، وهو نوع من العملاق الخشن طيب القلب ؛ وماطومور «باتر الجبال» ؛ ولياندر ؛ وسكايان) المصحوبون بأربع نساء (هن سيراфина ؛ وإيزابيلا الرقيقة الساذجة ؛ وزويين، الخادم المثيرة والشهية ؛ والسيدة ليونارد، العجوز الفظة)، ببشاشتهم ولغتهم المتصنعة بأناقة (فنحن في عصر «المتحذقات»)، وهدجهم غير المبطنة بسوء النية، يفتنون البارون ده سيكوفياك الشاب

ويقنعونه بالانضمام إليهم، وذلك على الأقل للذهاب إلى باريس التي سيجد فيها حظاً أحسن. ثم ينتهي المطاف بهذا الشاب إلى أن يصاحب هؤلاء الناس الطيبين، وعند موت ماطومور المسكين يقبل أن يحمل محله، ويحمل اسم القبطان فراكاس. ويبدأ حب عميق ورفيق يربطه بالفتاة إيزابيلا. وفي أثناء ذلك، تجري مغامرات غريبة وتعرض علينا أوصاف لطيفة للبلدان والقرى والفنادق والحانات والمواخير والمسارح والمدن ؛ إلى أن يختطف نبيل متعجرف، هو اللدوق ده فالبروز، إيزابيلا ويحملها إلى قصره، بعد أن أغرم بها وصدته. ويحاصر الممثلون الهزليون القصر بقيادة سيكوفياك، ويخلصون الفتاة، ويخرج البارون اللدوق المختطف جرحاً بليغاً في المبارزة. ويظهر أبو آختطف، وهو الأمير ده فالبروز العجوز، الذي يحمل ابنه، ظاناً أنه مات، ولكنه في الوقت نفسه يتعرف في إيزابيلا بنته الوحيدة، التي كانت قد آختطفته منه. وفي غضون ذلك، وبعد أن أيقن سيكوفياك أنه قتل اللدوق، يقبل أن يفصل عن الممثلين الهزلين وأن يعود إلى قصره حتى ينجو من الخطر الذي يهدده. ولكن اللدوق ده فالبروز لم يمِت ؛ وعندما يبرأ من جرحه الشديد ويشفى من هواه، يتصالح مع سيكوفياك الذي سيتزوج إيزابيلا ويسترد تلك الرتبة المجتمعية التي تقتضيها نبالته وقيمته. وأما ألقسم الثاني من الرواية، فهو - كما نرى - مطنب ومتكلف بعض التكلف. (بل لا ينقص كثر يُعثر عليه في القصر، ويستفيد منه ألبطل). وبالرغم من الرواية من بطء وغيوب، فإنه يمكن

اعتبارها أتمج الأعمال الأدبية الثرية عند هذا المؤلف الكثير وأكثرها تميزاً له.

قصة طوم دجونز اللقيط (THE HISTORY OF TOM JONES A FOUNDING [199]، 234]. رواية ضخمة للكاتب الإنكليزي هنري فيلدينك* (1707-1754)، نشرت عام 1749. فهي تتضمن ثمانية عشر كتاباً، وبالتالي تكون مادة ستة مجلدات ضخمة. وهذا معطاهما: طوم جونز ابن بالتبني لِتِرِي خَيْرٍ هو السيد أَلُوْرُوِي. وقد ربّاه هذا الأخير مع ابن أخيه، واسمه بليفيل، الذي يجد نفسه ورثه من جهة أخرى. وبما أن بليفيل هذا منافق وصاحب منفعة، فإنه يكره طوم، لأنه لا يستطيع أن يتخلّعه في قلب صوفيا الحسنة، بنت ويستون الغضوب. وكان لابد لطوم دجونز مع ذلك من أن يستجيب لهذا الحب. وذلك لسبب بديهي: فما أنه مفتون بحمولي سيكريم، بنت خفير الصيد، فإنه يصمّم على أن يتزوجها. وسيظهر سريعاً من جهة أخرى أن مُولي لم يُلْهِمَهَا إِلَّا شيطان الدلال. وبما أن طوم دجونز قد انتهى به المطاف إلى أن يتبين ذلك، فإنه سيقوم بنقد ذاتي لنفسه وسيحس بقيمة حب صوفيا. ويحاول بليفيل، الذي تدعّمه عمّة صوفيا، أن يشي بطوم دجونز. ويبلغ أهدافه بحيث يُطرد طوم التعيس من طرف أَلُوْرُوِي. ومنذئذ سيُجَبِّرُ على أن يعيش حياة التشرّد، تحت حراسة معلّم يدعى پارتريدج، الأمر الذي سيكلّفه شتى المحن. أما صوفيا، فإنها لم تنسه، مادامت لا تتردّد في هجر بيت

الوالدين ولا تفكّر في العودة، بعد أن بعثت بِمَالِهَا إلى طوم. ويحدّث يرمّاً أن تدخّل إلى نُزُل، يوجد فيه من تحبّه بالضبط. غير أن طوم دجونز يكون فيه - وبالأسف! - مصحوباً بامرأة، ليست في الحقيقة سوى مغامرة تُدعى السيدة ووترر والتي أنقذها من قُطَاعِ الطُرق.

وفي حضور هذه المرأة، تنسحب صوفيا، ناسية مندبيلها، الأثر الوحيد المتخلف من حضورها وبأسها. ومنذ تلك اللحظة، تزداد الحبكة تعقيداً. وبالفعل، فإن صوفيا تلتمس مأوى من بنت عمتها، الليدي بيلاصطون. ومن سوء الحظ أن هذه المرأة تبذل جهدها لكي تزوجها لورداً اسمه فيلامار، وهو نبيل منحل الأخلاق. وإذ يشرع طوم دجونز - علاوة على ذلك - في البحث عن صوفيا، فإنه يصادف الليدي بيلاصطون ولا يستطيع مقاومة الرغبة في إبداء إعجابه بها. ويتسهي به المطاف إلى الحصول منها على موعد ليلي. إلا أنه يجد صوفيا مكان الليدي المعنية. وبما أن هذه الأخيرة قد عرضت بغتة، فإنه تنجم عن ذلك مشاهد مضحكة بما فيه الكفاية. ثم يودّع طوم دجونز السحرَ لجرحه شخصاً ما، عندما كان في حالة دفاع شرعي عن النفس. وبما أنه مهجور من الجميع، فإنه سيتسهي مع ذلك بتحتاتي القدر السيء، لأنه ييم اكتشاف أنه ابن أخت أَلُوْرُوِي (غير الشرعي)، بما أن بليفيل السائل قد احتجز الرّسالة التي كانت هذه الأخيرة قد كتبها إلى أخيها قبل أن يقضي نحبه. وبعد أن يُفصَحَ بليفيل، يصير طوم دجونز وريث أَلُوْرُوِي ويستطيع أن يتزوَّج

الرسم ناقص ؛ وفجأة يعتريه هيجان خلاق، فيستحوذ على ريشة الرسم ويحقق، يضع لمسات عصبية، معجزة بعث هذه الصورة. لكن فرينهورف، أستاذ التقنية، لم يمه بعد رائعته : «نوازوز الحسنة»، التي يشتغل عليها منذ عشر سنوات، والتي لم يرها أحد قط. فهو لم يجد بعد النموذج الذي سيلهمه الكمال الذي يريد بلوغه. ويقترح نيكولا بوسان وضع المرأة التي يحبها. وعندما يرى فرينهورف العجز ذلك الجمال منقطع النظير، ينهي عمله الفني في لحظة ويعرضها على الفنانين، اللذين يصيها الذهول ويتعرفان طرف قدم عارية، شهية، حية، غارقة في فوضى من الألوان والنوينات والتفاصيل في نوع من الضباب عديم الشكل، وهي قدم لا يتبينها إلا بمشقة في زاوية من اللوحة. وتقتل الحية التي تقرأ على وجهي الرجلين، تقتل الأستاذ وحلمه الكبير بالكمال.

وقد أراد بلزاك أن يكشف، كما فعل في أقصوصة «كامبارا»، عن بعض محركات النفسية البشرية السرية والمقلقة وأن يحلل إواليات الإبداع الفني، بالنظر إلى ما تستطيع أن تقدمه من معجز (← «الملهة البشرية»...)

الراين. رسائل إلى صديق (RHIN (LE).
LETTRES À UN AMI) (99 هـ - 117).
صدر عمل فكتور هيكو* (1802 -
1885) الأدبي هذا عام 1842. وكان
هيكو آنذاك في أوج مرحلته الإبداعية ؛
فقد انتهى لتوه من إنتاج أربعة دواوين تتضمن
بعض أجمل قصائده : «أوراق الخريف»

صوفيا. ومن ثم تنهي «طيبة القلب
الطبيعية»، التي يؤسس عليها فيلدينك
مغزى قصته. إن هذه الرواية الكثيفة -
بالرغم من العاطفية التي تسيطر فيها -
تمتلك خصائص قيمة هي : حس السرد
ودقة التعبير وأخيراً فكاهة معينة من أكثر
الفكاهات عنوية.

قصص نموذجية (NOVELAS EJEMPLA -
RES) [137].

القتلة (KILLERS) [181، 202]. - تر.
عربية : إرنست هنكواي، رجال بلا نساء، -
ترجمة سمير عزت نصار، دار الثروة للنشر
والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 1987،
ص ص. 88-109.

قضية لوموان (L'AFFAIRE LEMOINE)
[196].

- ر -

الرائعة المجهولة (LE CHEF-D'ŒUVRE
INCONNU) [277]. رواية لآونوريه ده
بلزاك* (1799-1850)، نشرت عام
1832. يجري المشهد في محترف الرسام
يوربوس، الذي يصل إليه ترواً الفنان الشاب
نيكولا بوسان، الذي لا يزال مجهولاً،
والأستاذ العجوز فرينهورف. فيعجبون جميعاً
بلوحة عظيمة، تمثل مارية المصرية، وعليها
إشراق أشعة الشروق الأولى. فالأستاذ
العجوز راض عن العمل، ولكنه يرى أن

العريضة لديكور مسرحية «بوركراف» وبذور التصوير الحزين الذي يعكس كون هيغو بطريقة غريبة. ولكن هناك أيضاً ذلك المرح الذي يحدو هيغو الشاب، ذلك الميل إلى الضحك من كثير من المغامرات التي مرَّ بها في سفره وإلى عدم الإفراط في أخذ القصص الحزينة التي يرويها مأخذ الجِدِّ.

ومن الواضح أن رسالة طويلة (هي الرسالة 21، الحرَّة في بينكن، بتاريخ غشت 1838) غريبة جداً؛ فهي مكرَّسة بأكملها لـ«خرافة بيكويان الوسيم وبولدورا الحسناء». ويتناول فيها هيغو بتهكم، متواصل أحياناً، وقرحة مليئة بالحبيوية، خرافة مختلفة، ولكنها تستلهم طريقة الرواة الرومنسيين الألمان. ومن سوء الحظ أن ليس في كتاب «الراين» إلا قصص حديثة العهد، أو خرافات مثيرة، وليس أنطباعات الشاعر الحيَّة وحدها، بل فيه أيضاً الخرافة، التي لا يستطيع فيها هيغو أن يمتنع عن أن يعرض علينا أفكاره حول ألمانيا وفرنسا وحول علاقاتها المتبادلة. وهو يتخذ هذا العرض ذريعة لإعادة كتابة تاريخ أوروبا الغربية كله وسياستها كلها بأسلوب معقد مرموز. وتكثر المختصرات، التي يريدنا أن تكون أسرة، وجوامع الكلم الجازمة، تكثر هنا وتخلِّف لدى القارئ إحساساً قاسياً بما فيه الكفاية. ومهما يكن من أمر، فإن كتاب «الراين» عمل أدبي مهم بحيويته، وفضول الرحالة الذي لا يكفل ولا يمل وموهبة الاستحضار لديه. ومن المؤكد أن هيغو قد تأثر هنا بألكسندر ديما الأب في كتابه «أنطباعات رحلة»، وهي مجموعة ضخمة

و«أناشيد الغروب» و«الأصوات الداخلية»، و«الأشعة والظلال». وكان يحتل مكانة بارزة في الحياة الأدبية الفرنسية ودخل لتوه الأكاديمية الفرنسية. ولكي يستريح من أعماله ويحج إلى تلك المنطقة الراينية العزيزة على قلوب الرومنسيين، شرع في السفر وفي نيته أن يجلب من هذه السفرة مواد أعماله الأدبية اللاجئة. وهذه المواد هي التي يقدمها لنا، في شكل حرَّ جداً، في كتاب «الراين». رسائل إلى صديق». فقد جمع هيغو أنطباعاته في كل طور من أطوار هذا السفر، وصاغها في شكل رسائل ربما هي خيالية من جهة أخرى. وقد قام برحلة أولى، طويلة نوعاً ما، من يوليو حتى أكتوبر 1838. فأنطلق من باريس، وجال أولاً على ضفاف الموز، في إيكس - لاشايل، ثم صعد نهر الراين من كولونيا حتى ماينس، وتوغل حتى فرانكفورت وختم جولته ببورومز وسباير وهايدلبرك. وأسأنف رحلته في غشت 1839، فعبّر في هذا الدور الأناضول ولافوري نوار وسويسرا؛ وكانت محطته الأخيرة هي لوزان. وتشكل لحمه هذه الانطباعات من كل شيء: ففيها مناظر طبيعية، وزيارات لمآثر تاريخية، وقصص سمعها من أفواه الرواة، وخرافات فلكلورية، ومغامرات أسفار. والحق أن هيغو قد وجد في ألمانيا ضالته التي جاء ينشدها فيها: مدن محصنة متعالية مسكونة بأشباح الفرسان، وقصص شيطانية؛ وحواضر قروسطية؛ ومناظر طبيعية موافقة للروح الرومنسية. ونرى في هذا سلفاً الخطوط

(ELEPHANTS) [181، 199، 202، 208]. - تر. عربية : إرنست همكواي، رجال بلا نساء، ترجمة سمير عزت نصار، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 1987، ص ص. 78-87.

تكرات محتمل (THE CONFIDENCE) [223 (MAN, HIS MASQUERADE) (هـ 52)]. - رواية للكاتب الأمريكي - الشمالي هرمان ملقل* (1819-1891)، نُشرت في نيويورك ولندن عام 1857. ينجح البطل، الذي هو دجال يتنكر في مختلف الأوصاف، غاية النجاح في خداع عدد معين من المسافرين الذين تنقلهم الباخرة «فيديل»، عبر نهر الميسيسيبي، بين سان لوي وأورليانز الجديدة. وهكذا يبتز منهم المال بشتى الذرائع. فهو يتظاهر، في البداية، بأنه أبكم وبذلك يستأثر باهتمام جمهوره وينال عطفه وهو يكتب على لوحة حكماً تدعو إلى الإحسان. ثم يتحول إلى زنجي ذي عاهة يستجدي الصدقات من المارة؛ وعندما يتهم بالتظاهر، فإنه يدافع عن نفسه بذكر أسماء أناس محترمين غاية الاحترام يدعي أنهم يعرفونه. ويعاود الظهور، لابساً السواد، فيحكي قصة تقيّة لتاجر ويدلي له ببطاقات الزيارة التي ألقى بها المارة وهم يتصدّقون على الزنجي ذي العاهة. وهكذا يحصل على مبلغ مالي ضخم. وعلى أثر ذلك، يجمع تبرعات بما هو ممثل مؤسّسة برّ، ويبيع أسهم الشركة المفترضة بصفته وكيل شركة فحم وهمية، فيما يوزّع قصيدة بخط يده ويدعو إلى الثقة والتضامن.

من حكايات ألسفر في تسعة وعشرين مجلداً، صدر ضمنها، قبيل كتاب «الراين» لهيغو، كتاب «جولات على ضفاف الراين».

راشومون (RASHŌMON) [131، 202].

روبنسون كروزوي (- حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة).

رحلة حول العالم في ثمانين يوماً (LE TOUR DU MONDE EN QUATRE-VINGTS JOURS) [202، 203].

الرسائل البرتغالية (- LETTRES PORTUGAISES) [265].

ش -

شجرات الغار مقطوعة (LES LAURIERS SONT COUPÉS) [187-188، 192، 220 (هـ 17)، 230، 241].

شكل الحسام [257].

ت -

تاريخ فرنسا (HISTOIRE DE FRANCE) [39].

تلال كفيلة بيضاء (HILLS LIKE WHITE)

ثييتيوس أو في العلم

Θεαιτητος η περι επιστημης

[248]. محاوره فلسفيه لأفلاطون*
(428 ؟ - 347 ؟ ق.م)، تنتمي إلى
مجموعة المحاورات المسماة محاورات
الشيخوخة (بارمينيدس، السفسطائي،
السياسة، فيليبوس، تيمائوس، الشرائع) ؛
وهي إحدى أهمها، سواء من حيث عرضها
للمنهج والمذهب السقراطي أم من حيث
نقدها للسفسطائيين والمذاهب التي يرتكزون
عليها. وترمي المحاوره، التي تمسح سقراط
والرياضي ثيودوروس والشاب ثييتيوس، ترمي
إلى تعريف العلم، وهو تعريف يعمل سقراط
على جعل مكاليه يكشفونه عبر سلسلة من
الأسئلة والأجوبة، مكتفيا هو نفسه بدور
«مولد» ذهن الآخرين (المنهج المايوطيقي).
ويعرف ثييتيوس العلم أولاً بأنه
«إحساس» ؛ وهذا، كما ينبئ سقراط،
إحدى تلك النظريات النسبوية التي كان
كثير منها شائعاً في أثينا ذلك العهد. ذلك
ما أمكن هروثاگوراس أن يقوله فعلاً؛ وهو
الذي جعل من الإنسان مقياس كل شيء،
متخذاً بالمناسبة نفسها الإحساس مقياساً
للحقيقة العلمية ؛ وذلك ما استطاع أن
يزعمه أيضاً أنصار هوقليطس، الذين كانوا
يعتبرون العالم دققاً مستمراً، فيشرون إلى
اللقاء الحساس واللحظي بين الموضوع
والذات على أنه الحقيقة العلمية الوحيدة
الممكنة، ولو أنها نسبية وعابرة. لكن هذا
التعريف متهافت : فلو كان الأمر كذلك،
ولو كانت كل الأحاسيس صحيحة تماماً،
لكان الناس ولكانت كل الآراء صحيحة

ويتاجر في مختلف الاختصاصات، ويصير
عضواً في جمعية للفلاسفة. وفي النهاية، يلبس
زياً غريباً، يقدم نفسه رجلاً عظيماً ويأخذ
في المناقشة مع كل المسافرين الذين يوجد
بينهم الصوفي الشاب مارك وينصم وتلميذه
إيكبيرت ؛ ولكنه لا يتمكن من ابتزاز ستيم
واحد منهم. وبمشاجرة مع شيخ عجوز تنتمي
هذه الرواية الغريبة وغير المقنعة. ولا تتمكن
مهارة الراوي من جعل عبثية الحكايات
والمبالغات التفصيلية مشابهة للواقع. وعلاوة
على حكاية الرجل اللابس ثوب الحداد،
تتضمن الرواية، على غرار روايات القرن
السابع عشر، قصصاً شتى كمغامرات
موردوك، أو مغامرات شارلمون، أو مغامرات
الصيني أستير.

تعليقات على حرب الغال
(COMMENTARII DE BELLO GALICO)
[200، 254].

تقديس الربيع (SACRE DE PRINTEMPS)
[217].

التربية العاطفية (L'ÉDUCATION SENTI-
MENTALE) [111، 223 (هـ 53)،
255، 280]. - تر. عربية : سلسلة
ماريان، نشر عويدات.

تريستان وإيزولدة [164].

تريسترام شاندي (← «حياة تريسترام
شاندي وأراؤه»).

بصدد مواضيع مثالية تماماً، كما هو الشأن عندما نغلط في حساب. وأخيراً، فإذا تصوّرنا أن معارفنا المكتسبة تتحرك فينا كما يتحرك الحمام في قفص، وأن الخطأ يقوم على الإمساك بوحدة في محل الأخرى، فقد يكون علينا أن نستخلص من ذلك أنها تنحصر في استبدال دراية بأخرى، أي أنها نتيجة العلم ذاته. ثم إنه - دون التخلي عن حل المشكلة - من البدهي أن التعريف الثاني مغلوط: فالقاضي الذي يحكم على واقعة لم يعاينها، سيكون رأيه فيها صحيحاً، ولكنه لن يستطيع أبداً أن يكون له علم بهذه الواقعة؛ ومن ثم فالرأي الصحيح والعلم لا يلتقيان. وحينما يحاول ثييتيوس أن يعطي تعريفاً ثالثاً، هو: أن العلم هو «الرأي الصحيح المقرون بالعقل». ولكن ما المقصود بالعقل؟ هل معرفة كل العناصر المكوّنة لموضوع؟ وفي هذه الحالة، فمن يصيب في كتابة اسم ثييتيوس، وهو يبدأ بالحرف ث [θ]، ويخطئ في كتابة اسم ثيودوروس، وهو يبدأ بحرف ت، سيثبت أنه ليس له علم بالحرف ث، فيما هو يستخدمه بعقل (أي وهو يعرفه، عنصراً مكوّناً للاسم الأول) ويرأي صحيح عندما كتب اسم ثييتيوس. وعند هذا الحد، تتوقف المحاورة: إذ كان على سقراط أن يعود إلى رواق الملك حيث ينتظره متهموه.

ومن ثم فإن «ثييتيوس» تنتمي إلى ذلك النمط من المحاورات الذي يرمي فيه أفلاطون إلى تعليم نسق بقدرما يرمي إلى تعليم موقف ومنهج فلسفي مختلفين جوهرياً عن موقف المدارس التقليدية ومنهجها. ففي هذه الفترة، كان أفلاطون قد أوشك على الانتهاء من

أيضاً، حتى ولو تناقضت فيما بينها. والحال أن ذلك غير مقبول: فالزمن، الذي يكذب الآراء المغلوطة ويؤكد الآراء المضبوطة، يثبت أن هناك حقيقة وخطأ فعلاً. ومن جهة أخرى، فإذا قبلنا بنظرية الصيرورة الأبدية، فإن الإحساس نفسه يصير شيئاً دافقاً ومتنوعاً دائماً من تلقاء نفسه، بحيث لن نستطيع - ولو للحظة - أن نقول إن شيئاً ما كائنٌ. وأخيراً فإن نشاط الذهن ليس إحساساً كله: فعندما نقول إن موضوعين يتشابهان، فإن الإحساس يعطينا الاثنين. غير أن تشابههما لا يتأتى من الإحساس، بل من مقارنة تجربتها الروح نفسها. ومن ثم يضطر ثييتيوس إلى تعديل تعريفه، فيؤكد أن العلم هو «الرأي الصحيح». لكن إذا كانت هناك من آراء صحيحة وآراء خاطئة، فما الوسيلة التي ستمكّننا من التحقق من الخطأ في أنفسنا؟ إننا لا نستطيع أن نتصور أن الخطأ ينتج عن خلط بين ما نعلمه وما نعلمه على السواء، ولا بين ما نعلمه وما نجهله، ولا بين ما هو كائن وما ليس بكائن (ما دام لا يمكن تصور ما ليس بكائن) ولا بين ما هو كائن وما هو كائن على السواء (لأنه لو كان الأمر كذلك، لكان علينا أن نعتبر الروح مجردة من التمييز تماماً). وقد يمكننا افتراض أن الخطأ يقوم على إضعاف للذكرى، قد يجعل على الخلط بين الأحاسيس الماضية التي نصوغ عليها أفكارنا الحالية، كصور مطبوعة في شمع شديد الرخاوة أو شديد القساوة؛ ولكن لو كان الأمر كذلك، لجاء الخطأ من تكييف ناقص للفكرة مع الأحاسيس، بينما يحصل حتى

الكتاب يتضمن حكاية محاكمة الاغتيال الذي كان قد وقع في روما عام 1698. ويمكن القول إن براونينغ قد شغله تأليف عمله الأدبي هذا منذ اليوم الذي اشترى فيه الكتاب القديم حتى يونيو 1862، أي ما يزيد على ثلاث سنوات. وقد ألهمت هذه الجريمة خيال الشاعر الذي كان مولعا كأبيه بالقضايا والجرائم المشهورة. و«الكتاب» الذي يلمح إليه العنوان هو الكتاب الذي اتخذته الشاعر أساسا لقصيدته. وكما أن الصائغ الذي يريد أن يصنع خاتما ذهبيا يكون ملزما بأن يمزج أشابة بالمعدن النفيس، ثم يعطي الخاتم شكلا ويزخرفه، كذلك يكون المؤلف ملزما بأن يمزج بالذهب الخالص للكتاب القديم الذي أفرط في التقيد بالوقائع إفراطا فجاء، أشابة خياله ؛ وهذا ما استتبع «الخاتم» المذكور في العنوان.

وإذا قيل إن القارئ الذي يكون قد وصل إلى نهاية بضعة آلاف بيت تتضمنها الكتب الاثنا عشر التي تشكل منها القصيدة، إذا قيل إنه لا يعرف بالضبط كيف جرت الوقائع، لأنه لا يملك عنها إلا حكايات مجزأة، فإنه يمكن التأكيد مع ذلك أن براونينغ قد برع، حتى من وجهة نظر التقنية السردية، في استخدام المادة الموجودة، التي تتضمن «الحكم النهائي» وبعض الرسائل المخطوطة، فضلا عن الشهادات والدفاع. وعناصر القصيدة هي التالية : في سنة 1679 كان زوجان عجوزان هما بييترو وفيلولانطي كومباريني يعيشان في روما. وكانت لهما موارد لا بأس بها، ولكنهما

عرض مذهبه، ولذلك كان يقف عند بعض المشكلات الخاصة ويحلو له أن يقرع فكرته بفكرة الفلاسفة الآخرين، وأن يدفع بها إلى أقصى النتائج وأن يدرس أصداءها في نفوس جمهوره. ومن ثم تنطوي هذه المحاورات الأخيرة على أهمية فريدة من وجهة النظر التاريخية والتأملية والنفسية. وهذا ما استتبع القوة المسرحية للكتاب : فمواقف الفلسفة ما قبل السقراطية وما قبل الأفلاطونية لم تُتَّفَقْ وتُنكر فحسب، بل استثيرت في حيويتها الشمولية ؛ وتشكل لوحة شبة كاملة للتفكير السهلينسي، مع مجمل سريع لأسطورة هنا وهناك، تشكل الخلفية التي يجري فيها البحث السقراطي والتي تخضع لها، إلى جانب شخصية سقراط الماكرة، شخصية ثييتوس، التأمل، الذهن الرقاد المخلص، الذي يتوسم فيه أفلاطون توسم التعاطف. نموذجاً لفيلسوف شاب. - تر. عربية : الأب فؤاد جرجي بريارة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1971.

خ -

الخاتم والكتاب (THE RING AND THE BOOK) [202]. قصيدة إنكليزية لروبرت براونينغ* (1821-1889)، نُشرت ما بين عامي 1868 و1889. وهي العمل الأدبي الرئيسي لهذا الشاعر. وقد استمد وقائعها من الكتاب الذي كان براونينغ يسميه بنفسه «الكتاب الأصفر القديم» [The old yellow book] والذي كان قد اشتراه في فلورنسا، بساحة سان لورينزو. وكان هذا

بقتل زوجته وأبويها المفترضين ؛ ولكنه يُضبط متلبسا، فيقدّم للمحاكمة ويُحكم عليه.

أما القصيدة التي تعرض الموضوع في الكتاب الأول وتروي نهايته في الكتاب الأخير، فهي سلسلة من المنولوجات المساوية التي تعرض فيها الشخصيات بالتناوب الوضع كما يبدو لها. ويقدم الكتاب الثاني والثالث رأي روما ؛ والرابع، رأي المجتمع الأنيق الذي يتهم المذنبين والأبرياء أو يغفر لهم، لا مباليا ولا أخلاقياً بالتناوب. وفي الكتاب الخامس، يدافع كويبدو عن نفسه أمام محاكمته ؛ وفي السادس، يدفع كاپونساشي التهمة، وهو ساخط ؛ وفي السابع تروي پومبيليا، المحتضرة في المستشفى، قصتها الحزبية. وفي الكتابين الثامن والتاسع، يُظهر المحامون كل ما أوتوه من مهارة في الدفاع، دون أن يهتموا كثيرا بما قاله لهم زيناؤهم. وفي العاشر، يفحص البابا، الذي استأنف كويبدو الحكم بين يديه، يفحص المأساة المظلمة ؛ وفي الحادي عشر، يلعن كويبدو الكاهنين، اللذين جاءا يساعدهان في حبسه، ليلة إعدامه. ومن ثم تعرض القصيدة الوقائع نفسها من زوايا مختلفة، كما تظهر للشخصيات الرئيسية ولأولئك الذين لعبوا دورا مهما في أثناء المحاكمة. ويتمكن براونينك، بجزارة إلهامه وغنى هذا الإلهام، الذي يميل إلى التعقيد، يتمكن من خلق صور شخصية مدهشة، قيّمة في حد ذاتها، بمعزل عن الرابط الذي يربطها بالعمل الأدبي. فكل واحد يبحث عن الحقيقة، حقيقته، ويقولها ببساطة بشرية جدا وصدق مؤثر، بوقاحة وعنف، تعلم بالوقائع وتأويلها،

استنادا. ولكني يمكن أن يؤول رأسمالهما لوارث، ونظرا لأنهما لم يخلفا وريثا، تيبيا بنت عاهرة ومبهاها پومبيليا. وكان في روما نبيل فقير، هو الكونت كويبدو فرانسيسيني ضارزو، يبلغ من العمر حوالي خمسين سنة، ويرغب في أن يعيد تكوين ثروته عن طريق زواج مُربح. وبما أنه كان يظن پومبيليا غنية جدا، فإنه يطلب يدها للزواج ووافق الأبوان كومباريني اللذان كانا من جهتهما يظنان الكونت يملك ثروة طائلة. وبعد حفل العرس، عاش الأبوان والزوجان في أريزو، ولكن سرعان ما عاد بييترو وقبولانطي إلى روما. وكان الخلاف قد احتد سلفاً بين الطرفين، إذ اكتشف كل منهما الحالة الحقيقية لثروة الطرف الآخر. ويعيد ذلك، تعترف قبولانطي بالاختلاس الذي ارتكبه، فتُصح بأن ترد الإرث الذي اختلسته لورثة الحقيقيين، إذا أرادت الحصول على المغفرة. وكان كويبدو يقسو على پومبيليا كثيرا. ويقرر أن يتخلص من زوجته التي لم يعد يجهد أصلها، فيتهمها بالخيانة الزوجية وحب الكاهن القانوني، جيوسيب كاپونساشي الذي لا تكاد تعرفه. وعبثا تستغيث پومبيليا بالأسقف والحاكم من زوجها. وتقرر، وهي على وشك أن تكون أما، تقرر الهرب نحو روما تحت حماية كاپونساشي. ويُقبض عليهما في كاسطيانيفو ويساقان إلى السجن الجديد في روما، في انتظار محاكمتها بتهمة الزنى. ويحكم عليهما، بعد إقرارهما بدينهما. ويُذهب پومبيليا التي كانت على وشك الوضع، إلى بيت آل كومباريني ويدخل الكونت كويبدو أربعة قتل إلى البيت ويأمرهم

بطبية متفهمة، كل حسب طبعه وطبيعته.

وقد أفرغ الشاعر جهده كله في هذا العمل الأدبي الضخم : فميله إلى المفارقة والغرابة، وإحساسه بالرأفة البشرية، وحبه للماضي، وآماله، كل هذا يشكل موضوعا للملاحظات ويحمل سمة الاندفاعات التي غالباً ما تبلغ كثافة غنائية وعظمة شعرية تجعلان من هذا العمل الأدبي، متفاوت القيمة بالضرورة، أحد أعظم روائع القرن 19. وتتخذ الموضوعة، وهي خير مجتمعي تافه، تتخذ أرفع قيمة بشرية ممكنة. ويتحول البحث عن القيمة الشعرية في فضاءات رواية مثوية، يتحول إلى علم نفس عالم وإلى إعادة تشكيل مبتكرة للوقائع والعصر. ويعيد الشاعر، الملوع بمشاكل الذهن، يعيد خلق المأساة ليجعل منها رمزاً للندم والألم، للعظمة والبؤس البشريين. ولا تؤثر فيه إلا حقيقة الانفعال والروح. ويتضمن هذا العمل الأدبي عنصراً ملحماً يحكم عليه معاصروه والأجيال اللاحقة بطرق مختلفة. وأما الشكل، فلم يكن محكماً جداً، فهو يتضمن سذاجات وعبويات؛ ولم يكن البيت الشعري موزوناً دائماً، بل كان يبدو أحياناً مشوه البناء. ولكن هناك لحظات كثيفة الانفعال (بومبيليا مثلاً) ونبرات غنائية، في خاتمة القصيدة، تظهر الشاعر في عظمته كلها.

خاتم نيبيلونك (DER RING DER NIBELUNGEN) [160].

ض -

ضد سانت - بولف (CONTRE SAINTE).

(BEUVE) [33، 36 (هـ 1)، 72، 125 (هـ 23)، 160، 280].

ضون كيوخوطه (EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA) [109، 137، 242، 269، 277 (هـ 107)]. - تر. عربية : عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965.

غ -

غيور إستمادور (-EL CELOSO EXTRE) (MENO) [137] (— قصص نموذجية).

الغيرة (LA JALOUSIE) [131، 204، 272 (هـ 17)]. رواية لآلان روب - كريبه (1957)، وهي أكثر أعماله الأدبية رمزية. وتبدأ الاستعارة من العنوان. ففي زمكان غريب، هو عبارة عن مغرسة من طراز استعماري ذات مشاهد يومية مكررة آلاف المرات، تبدو امرأة شابة، يُرمز لها بحرف أ، وهي تمشط شعرها وقتاً طويلاً، وتتحدث أحاديث محزنة عن مواهب السود، وتثور بعنف لسحق أم أربعة وأربعين على الجدار، وتذهب إلى المدينة مع فرانك، صديق الزوجين. هذا في حين يحقق غيور في الخيانة التي يحتمل أن تكون زوجته ترتكبها : هكذا تلاحظ نظرة (لا يُسمى صاحبها أبداً) وتراقب من خلال الصقيحات الخشبية التي تقطع رؤيتها. ويلجأ الرجل إلى العينين والخيال بحثاً عن برهان. فيدمر شكهُ الزمناً بينما تدمر رؤيته المنحرفة للعالم الفضاء : إنه يستخدم

منطقاً مزدوجاً، منطق اليقين عندما تكون الأمور ماثلة للعيان ومنطق الشك عندما تختفي و«يتكيف» الملاحظ مع واقع جديد. ويظل السؤال مطروحاً: هل هو تواطؤ غرامي أم استيهامات «الزوج»؟ لكن الجلي هو أن الأزمنة والظروف تختلط وتتقاطع. لحظات نوبة، تعود بعدها الأمور إلى نصابها فيما يبدو.

الغريب (L'ÉTRANGER) [231، 271 (هـ19)]. حكاية للكاتب الفرنسي ألبير كامو* (1913-1960)، نشرت عام 1942. «إنها توازن البدهة والغناية الذي لا يستطيع سواه أن يمكننا من بلوغ الانفعال والوضوح في آن واحد»، كما يقول كامو في كتابه «أسطورة سيزيف». والبدهة هنا محايدة. يتحدث رجل، ولكن أنه ليس لها وجه محدد، بل لها اسم فقط هو مورسو، وأحاسيس مجزأة، مدونة كما هي في حينها. وسيدفن مورسو أمه: ينظر، يسمع، يدخن، سلباً. إنه لا يشارك: بل يجيب لا أقل ولا أكثر. وفي الغد، يلتقي بسماري، ويستحم معها، ويضاجعها، دون أن يد شيئا، وهو لا يفعا ذلك إلا لأنها موجودة، ولأنه يجيب على ما يسأله وما يمثل بين يديه. كذلك رايون، جاره، الذي يسأله صداقته، والذي يساعده، كما تجيب من يكلمك بالحاح، دون أن تفكر في شيء بعينه. وتمضي الحياة، وهي تدفع الأيام، والعمل، والشمس، والبحر، وكل الأشياء يلاحظها مورسو بدهن خال ورائق، كل الأشياء التي تنعكس عليه ولكنه لا يستسلم لها. يدعوه رايون

للنزهة مع هاري وزوج صديقي (رجل وزوجته) في أحد الشواطئ. وبينما كان الرجال الثلاثة يتجولون، يقترب منهم عرب يريدون تصفية حساب مع رايون. وتقع مشاجرة. ينظر مورسو. وبعد أن عاد مورسو بمفرده إلى النبع الذي يتدفق في أحد أطراف الشاطئ، يلتقي فيه بأحد العرب. ولم يكن هذا الرجل يعني له شيئا، إنه لا يكن له ضغينة، اللهم إلا ذكرى ما حدث، تلك الذكرى التي يكاد لا يتذكرها. لكن العربي يخرج سكيناً، ويلمع الثقل في الشمس، فيطلق مورسو الرصاص من مسدس رايون الذي كان في حوزته بالصدفة، طلقة وأخرى، وقد أعماه النور والعرق والجو الحارق.

وفي القسم الثاني تتحرك الآلة القضائية. يتأقلم مورسو مع حياة السجن الجامدة. الصمت، وكل يوم يجتزر الأيام الماضية. ويكتشف مورسو أنه يكفي التذكر ليزول الضجر. وزياراته لقاضي التحقيق تشبه ما يقرأه في الكتب، وهذا يبدو له لعبة لا تقع لها. كذلك قضيه كلها: فسكّر لنفسه أنه مجرم، ولكنه لا يشعر بذلك. يحكي الأشياء وهو يحاول أن يكون دقيقاً، ولا يفهمه أحد: يتم الحديث عن البرود والعناد. وفي المحكمة، يتهم المدعي العام، الذي يستحضر الشهود، بأنه «دفن أمه بقلب مجرم» لأنه دخن وشرب قهوة بالحليب خلال السهرة المأتمية، ولأنه بدأ علاقة غرامية في اليوم التالي. وحينها يرى مورسو هوة الجرم التي يردية فيها المجتمع وهو يربط بين لحظات لا تجمعها صلة؛ إنه يخيف لأنه لا يتوافق

بمراة وضعيه، الذي كشفت له الحرب لتوها عن عبثته. فهو رصو، وهو الشخصية المتفجرة إزاء العالم والآخرين وذاته، الشخصية التي لا أمل لها ولا استسلام، كان يجسد لأول مرة الإنسان العبثي (بل عربي الإنسان أمام العبث)، وكان له السلطة لأنه كان ينبعث من إبداع روائي حي في ذاته، وقوي بيداهة تفلت من الأطروحة التي تتولد منها. ذلك بأن مورسو، وإن كان نتاج فكرة، هو حضور قبل كل شيء، وهو ناشيء من فن الروائي وحده. ويرينا هذا الحضور عبثية العالم، ولكنه لا يبرهن عليها؛ إنه يؤسسها وعلينا نحن أن نستببط مفهومها. الأمر الذي يستببط قوة هذا الكتاب، الذي يتصرف كاشفاً، والذي يلتصق أسلوبه بموضوعه التصاقاً شديداً. فجمله، القصيرة المحايده، موجودة من أجل أن توحى لنا بأن الإنسان العبثي لا يسعه إلا أن يصف، ويعيش على مستوى الوجود الخالص، ويستأنف كل لحظة، بلا مدة وبلا «علاقة». ونجاح هذا الأسلوب، الذي يمنحنا ألق اللحظة وسيرها، نجاح كلي.

مع أي شيء؛ وتحكم عليه هيئة المحلفين بالموت. وعندما يعود مورسو إلى زنزاتته، يعمل على الإفلات من وسواس إعدامه المقبل. ويقول «إن ما يهمني الآن هو الإفلات من الآلية، ومعرفة هل يمكن أن يكون للمحتوم مخرج». ويكرر لنفسه عبثاً أن الموت في سن الثلاثين أو الخمسين سواء، ويستند على الإحساس بالفرحة التي لا توصف عندما تخاطر بيباله فجأة فكرة الحكم عليه بعشرين سنة حبسا مع وقف التنفيذ. ويحاول اختزال هذه الفرحة، واستنفاذها: فيستبعد التماسه العفو، وينفجر بتمرد رجولي أمام المرشد الذي أتاه «موسيا». وتعلمه فورة التمرد فجأة أن براءته تظل سليمة أمام عبثية حكم الناس، وأمام عبثية الحياة. لقد صار حراً بعد أن خلا من الأمل؛ ولما صار حراً، صار لامبالياً، أي منفتحاً بلا أحكام مسبقة على كل ما يكون الحياة - المعرفة التي تلخص في هذه الكلمات: «انفتحت لأول مرة على لامبالاة العالم المرفقة». إن نجاح رواية «العريب» الباهر ليس صدفة. فقد كان هذا الكتاب يمد عصره

ثبت الشخصيات

أ -

يتوضح الوفاء نفسه في حب القتال، في ميزة
فروسية، ليس لها أصل رومنسي فحسب، بل
تبدو مبشرة بالحس الرياضي الذي كان لا بد
من أن يجد وطناً في إنكلترا. - م.

الآنسة (← فرانسواز).

آريان (ARIANE) [244].

أرتيز، دانييل د - (ARTHEZ, Daniel d')
[48]. شخصية في مطولة «الملهة
البشرية»* لأونوريه ده بلزك، وردت
أساساً في رواية «الأوهام المفقودة»
(1837-1843). ودارتيز من أشهر
كتاب العالم السيلزاسكي وعندما تصادفه
لأول مرة، صحبة لوسيان ده ريميري، في
إحدى زوايا خزانة سانت - جنطيف،
يدهشنا منذ البداية بتشابه الغامض مع
بوناپورت وبوجهه «المختوم بالخاتم الذي تضعه
العبقرية على جبين العبيد». وكان فقيراً
يكسب قوت يومه من المقالات المتقنة التي
ينشرها في الموسوعات والتي لا يتلقى عنها
إلا أجراً زهيداً، ولذلك كان يقيم حينها
(1819) في سقيفة في شارع كاتر - فون،
ويتناول طعامه في مطعم حقير للطلبة حيث

أيڤنهو (IVANHOE) [271 (هـ9)].
شخصية في رواية بالاسم نفسه (1819)
لولتر سكوت. ومع أن ولڤرد ديڤنهو يعطي
اسمه للرواية، إلا أنه يتكشف في هذا العمل
الأدبي عن قوام ظل. وهذا الغياب للبروز
المروثق الشخصي يظهر إمكانات شخصية.
إن حسن المغامرة الذي يدفع بفرسان
المرحلة الكارولنجية إلى التجوال،
صاخبين مرحين، بعيداً عن وطنهم، عن
قصر أسلافهم، يحمّد، إن صح التعبير، مع
أيڤنهو. فصحة الجسمانية الحارقة وقوته
تتأفان مع كل تخيل غنائي، ولذلك تبدو
حساسيته أيضاً محدودة. ولو عاش أيڤنهو في
عصرنا، لكان حاكماً جيداً، ضابطاً مراعيًا
للتراتب، ولخصص أوقات فراغه لألعاب في
الهواء. وقد يكون من العبث انتظار مفاجأة
ما من هذا البطل؛ إنه على النقيض من
ذلك، يخلف انطباعاً بالثقة، والإخلاص
المطلق، والوفاء للملك وتشرد قلب الأسد
الذي لن يتوقف أبداً. وعندما يُطرَد
المنصب من عرش إنكلترا، وتسقط العراقيل
كلها التي كانت تموق أيڤنهو عن حبه،
يصبح زوجاً لين العريكة مخلصاً، وليس بعد
فارساً جوالاً. إذ في نفس أيڤنهو الصافية،

ديانا بالأدب من أول قبلة. فقد أستطاعت أن تمسك دارتيز بما كان فيه أكثر حساسية، أي من الجمال الأخلاقي، جاعلة نفسها في نظره امرأة لا عيب فيها، مفترى عليها. وترك دارتيز الحب ينفذ إلى قلبه، دون أن يبدي أدنى مقاومة. ولكن قلماً تتمكن المخلوقات، في مطولة «الملهاة البشرية»^{*}، من التوفيق بين الحب وموهبتهم؛ وكذلك كان قدر دارتيز: فبما أنه عاشق سعيد، فإنه صار لا يظهر في مجلس الثواب وأنهى به المطاف إلى ألا ينشر أي شيء بعد ذلك. - م.

آخيلوس (Aχιλλεύς) [48-49، 126 هـ 29].

الأب (← أبو السارد).

أبو جيلبيرت [172 هـ 61].

أبو مارسيل (← أبو السارد).

أبو السارد (LE PÈRE DU NARRATEUR) [79، 182]. شخصية في رواية «بخطأ عن الزمن الضائع»^{*} لمارسيل بروست. وهو «مدير في الوزارة» - ولعلها وزارة الشؤون الخارجية، مادام زعيلاً للسفير نوريوا^{*}، ويوصف لنا بأنه يشبه، عندما يرتدي مبدله، أبراهام ده بينوزو كوزولي. وبما أنه فاطر ووقور ورسمي كهاية، فإنه يمكن أن ينم عن تساهل مبالغت عندما يسمح للسارد^{*}، وهو طفل، بأن يحتفظ بأمه ليلة كاملة بجانبه. وكالعادة، فإنه تزعجه المحبة الصريحة

لم يكن يشرب إلا الماء. ومع ذلك كان يفرض الاحترام سلفاً. وكان دارتيز واعياً بقوته الداخلية، فكان يبغى نفسه بجرأة لكل المعارك وكل ألوان البؤس التي يفرضها المجتمع امتحاناً لعبقريته. وبما أن دارتيز مبدع - فقد سبق له أن ألف «عملاً أدبياً نفسياً رفيع المستوى في شكل رواية» - وناقد وعلامة، فإنه يطابق نمط الفنان العزيز على بلزك، وأعني الفنان الذي ينزع إلى الكوني باستمرار. ولكنه أيضاً منشط للناس. فأنت لا تكاد تعرفه حتى تتوق إلى أن تتبعه (ولوسيان يتعلق به «كمريض مزمن») ودارتيز هو الذي يلتف حوله أعضاء النادي بعد موت لوي لامبير^{*}. وأخيراً تنضاف إلى الامتيازات الفكرية عند دارتيز الحصول الأخلاقية: فهذا الولد الجاد العفيف طيب كل الطيبة. وقد استطاع دارتيز، الذي هو تجسيد طهرى للعمل الشريف، أن يمضي «بقدم واثقة عبر عقبات الحياة الأدبية». وفي سن الخامسة والثلاثين، يرث عمه الغني فيتخلص من بؤسه ويصير مشهوراً. في هذه الحياة، التي هي حياة راهب لم يكن يرى المجتمع إلا من المنافذ والفتحات، كحلم، لم يحتل الحب أي مكان لمدة طويلة. وبالرغم من المحم، لم يكن دارتيز قد غير شيئاً من عاداته، بل واصل أعماله ببساطة جديدة بالأرمنة القديمة بل قبل أعمالاً جديدة، بمقعد نائب في البرلمان حيث كان ينتمي إلى اليمين. وفيما يخص المرأة، فقد ظل «الطفل الأكثر سذاجة، وهو يتبدى الملاحظ الأكثر تعلماً». وعندما قدم للدوقة ده موفرينيوز، التي صارت الأميرة ده كاديبيان، تبجنت

الشباب له في مسكنه الباريزي، حيث التقى «سيدة ذات لباس وردي»، ليست سوى أوديت* ده كريسي، وستصبح السيدة سوان في المستقبل. وتشاجر أدولف أيضاً مع شارل سوان*، الذي كان قد جاء يحدّثه عن أوديت. وكان خادمه هو والد عازف الكمان شارلي موريل*، والذي سيحتفظ بإجلال حقيقي لكل ما له علاقة بـ «الحال أدولف» (والنموذج الرئيسي لهذه الشخصية هو خال السيدة أدريان پروست، لوي قائل، الذي كان يملك فندقاً بعنوان 40 مكرر، شارع مالشيرب وكان صديق لورهيمان. وقد ولد پروست في بيته الريفي، 96، زنفة لافونطين). - م.

أدريان (ADRIENNE) [242]. شخصية في أقصوصة «سيلفيا» لجيجار ده نرقال*، المتضمنة في مجموعة «بنات النار»* (1854). وبما أنها حلم وواقع، فقد يكون نموذجها هو الشابة صوفيا داوز، البارونة أدريان ده فوشير. وهل لذلك أهمية يا ترى؟ فيما أنها موضوعة نشيد صوفي بُدئي عندما قُتعت وجهها منذ زمان طويل بمرور الزمن، فإنها تنهض في ذاكرة نرقال كصورة - أم، هي صورة المرأة، التي يُبحث عنها دائماً ولا تُلقى حقاً في أي مكان. إنها تلك الإيماءة المُحدثة للحُب، تلك الإيماءة غير القابلة للإمساك والثابتة إلى الأبد مع ذلك: «قامت أدريان. وبررت بقّدها المشيق، وحيثنا تجية لطيفة ودخلت جرياً إلى القصر». ولا تعبّر الكلمات عن الحالة ومنع ذلك تحتوها كصمت بين

التي ينم عنها هذا الولد بطريقة خرقاء تجاد أمه. وله، بهذا الصدد، مناقشات مع جدته* لأمه. ونراه يهيم كثيراً بالطقس، بصفته مهووساً حقيقياً بالأرصاد الجوية. ويُدهش السارد لعلمه، من الحال أدولف*، أنه يشبه أباه. هذا الحال، الذي التقى السارد في بيته بـ «السيدة ذات اللباس الوردي» (-) أوديت*، له حساب عنيف، بهذا الصدد، مع أبي السارد. ومع ذلك، فإن هذه السيدة تراه «شهباً». وتُعجّب زوجته بحس التوجيه الذي ينم عنه خلال النزّه التي يجر فيها أسرته إلى ضواحي كومبري. وعبثاً يطلب من لوكراندان* معلومات محدّدة عن بالييك أو كلمة تقديم إلى آل كامبرير*. ويدعو نوريوا* إلى طعام العشاء ويتحدث معه في الدبلوماسية؛ وعندها يصاب السارد بالذهول لسذاجته. وفيما بعد، سيكتشف أن برودته لم تكن غير مظهر من مظاهر حشمتة وحساسيته، وسيتبه إلى أنه هو نفسه يزداد شهباً بأبيه كلما ازداد شيخوخة. - م.

إبراهيم (ABRAHAM) [244].

أدولف (ADOLPHE) [199، 242].

أدولف، الحال (ADOLPHE, l'oncle) [62، 64، 144، 153، 156، 275 (هـ 70)]. شخصية في رواية «مختاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل پروست*، وهي أخو جد* السارد*. تشاجر الحال أدولف مع أسرته على أثر زيارة مارسيل

حروفها. لينقلب النظر أخيراً ولتتجمد لحظة الزمن الغابر في أغوار الذاكرة : فأهدية البدء تعاود البدء. إنها أدريان، الوجه المستعاد من خلال كل النساء، من جيبي كولون إلى ماري بيليل، ولكن الذي يجعلهن كلهن لا يُلمَسُن لعدم مصادفة الوجه القديم بالضبط ؛ أدريان، المتجسدة في أجساد متتابعة بقدر ما كان يم أغرب تناسخ غرامي عاشه الشاعر في حياته بأصالة، والمنصهرة أخيراً في جسد أوريليا الرائع. وبما أن أدريان امرأة تُرى وتُعَادُ رؤيتها بسرعة صورة في حلم ومع ذلك امرأة مرمية، أيضاً، ذات مساء في القالوا، فإنها لا تملك أي دارة يُحسب لها منه طبع أو تخضع للتحليل انطلاقاً منه. إنها حضور يسكن «بؤرة» النظر كما هي أحد تناسخات الإلهة أو الاسم الآخر للممثل الأعلى ؛ إنها الوسيطة التي توجه الزمن وتنظم المُدَّة العليا من ظرف لآخر. وبما أنها فانية في الأصل وأبدية في النهاية، فإنها تشرع ثانية في استدعاء اللكرى بلا نهاية، «زهرة الليل المتفتحة في ضوء القمر الشاحب، الشبح الوردي والأشقر المنساب على العشب الأخضر نصف المبلل بأبخرة بيضاء». - م.

أهورمزدا [179].

أهريمان [179].

أوديبوس (Oιδιππος) [254]. من الشخصيات المعروفة في الأساطير والآداب اليونانية، وهو ابن لاويوس ملك طيبة وجوكست. يتخلى لاويوس عن ابنه عد ولادته، بعد أن أنذره رَجِيٌّ بأن هذا الابن

سيقتله. أما أوديبوس، الذي ألقطه بوليب ملك كورينث، فيعلم بدوره أنه سيقتل أباه، وبما أنه يظن أن أباه هو بوليب، فإنه يتعد عن كورينث حتى يتحاشى تحقيق النبوءة. لكن يصادف في طريق طيبة أباه الحقيقي، لاويوس، ويقتله في ملتقى طريقين. ثم بعد أن خلص طيبة من السفنكس الذي عاث في المدينة فساداً، وهو يحل اللغز الذي يطرحه الوحش، تزوج الملكة الأرملة جوكست وأنجب منها أربعة أطفال هم أنطيكوونه وإيسمين وإيثوكل وبولينيس. وعندما اكتشف الحقيقة، فقأ عينيه...
وفي مسرحية «أوديبوس - الملك»* (حوالي 430 قبل الميلاد) لسوفوكليس*، يفتح أوديبوس، ملك طيبة التي دمرها الطاعون، يفتح تحقيقاً في أسباب الوباء. وفي سلسلة مأساوية من الاكتشافات، يُستدرج إلى معرفة قتل أباه واستحرامه. وتوقعه الآلهة في الفخ، فيزداد خسفاً كلما ازداد مقاومة. إن أوديبوس عصبي، عنيف، غضوب. ولكنه رجل منصف وملك طيب. وبما أنه يعلم أن الطاعون عقاب على قتل لاويوس، فإنه يؤاخذ أهل طيبة على عدم تبين ظروف القتل، ويستشيط غضباً على تيريزياس العراف الذي يرفض الكلام. وإد يتهمه هذا العراف بعد ذلك بالقتل، يغضب غضباً شديداً عليه وعلى كورينون أختي زوجته. لكن سرعان ما تزرع حكاية جوكست لموت لاويوس الشك والقلق في نفسه ولا يصدق الحقيقة. وعلى أمل أن يكون مخطئاً، يبحث ثانية عن هذه الحقيقة نفسها دون أن يترك أحداً يصرفه عنها، فيسأل، ويحضر الشهود.

لكن القدر يلاحق أوديبوس، ولن تردّه براءته ولا حسن إرادته. بل العكس هو الصحيح: فهو ينفذ القدر في الوقت الذي يحاول تفاديه. وهو إذ يحاول، بروح بطولية تذهب سدى، أن يبذد شكاً رهيباً، يحوله إلى يقين. والحقيقة التي يكتشفها تجعله يصيح من الرعب والتقزز. فيقتلع عينيه بإبريم فستان أمه المنتحرة، ويعود إلى مسرح الأحداث أعمى، دامي القلب، وهو يلعن الرجل الذي خلصه من الموت وهو وليد. وينفي نفسه، باكباً على بناته التعيسات، اللاتي يعهد بهن إلى كربيون. ويستسلم، معطياً نفسه مثلاً على تقلبات الدهر وعدم دوام كل سعادة. - م.

أوديت، السيدة ده كريسي، وفيما بعد السيدة سوان، ثم السيدة ده فورشفييل ODETTE, Mme de Crécy, plus tard Mme) [Swann, puis Mme de Forcheville (56)، 68، 73، 77، 80-83، 87، 89، 97 (هـ-86)، 114، 135-136، 138، 142، 144، 154، 162، 189-190، 196، 210، 213، 215، 237، 253-254، 273 (هـ-39)]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست*. ظهرت للسارد* في البداية بمظهر «السيدة ذات اللباس الوردية»، عشيقة الخال أدولف*، ثم كُشف عن هويتها، انطلاقاً من صورة شمسية. وقد رسم إيلستير* صورتها الشخصية في دور «الآنسة ساكريان». إن أوديت - التي لم يكشف لنا بروست عن

اسمها وهي فتاة صغيرة، ولكننا نعلم أنها ابنة عم جويان* - صارت السيدة ده كريسي بزواجها من رجل نبيل أصيل، فقير، وعالم أنساب متضلع، هو بيير ده فريجيمي، الكونت ده كريسي، الذي سيلتقي به السارد فيما بعد في بالييك. وفي أثناء ذلك، صارت هذه «العاهرة» الشهيرة أو «نصف القنّس» (كما كان يقال آنذاك) أكثر نساء باريس تأثقاً وعشيقية شارل سوان*، الذي أنجبت منه بنتاً، هي جيلبيرت سوان*، والذي ستزوجه في النهاية. إن كتاب «حب لسوان*»، وهو حادثة تقع قبل مولد السارد، هو حكاية غراميات أوديت وسوان. وتصير «جملة صغيرة» من سوانة فانتوري*، تصير «النشيد الوطني» لحيهما. ويرى سوان أنها تشبه «فتاة جيور» لبيوتيتشيلي. ولكن، شيئاً فشيئاً، يشك العاشق في أن عشيقته تحونه، خاصة مع فورشفييل*، وهو صديق آخر حميم لآل فيردوران*، وهو الشك الذي يسبب له عناء عظيماً. وتكذب عليه أوديت باستمرار. ونرى هذه الغيرة تكبر: يبحث سوان عن أوديت ليلة كاملة بقلق؛ ويستمرز عبر الظروف رسالة منها موجهة إلى فورشفييل. وتدفعه غيرته إلى العودة ذات مساء تحت نافذة أوديت، التي ظن أنه اكتشف حياتها؛ ولكنه أخطأ النافذة. ويعلم أيضاً أن أوديت كانت لها علاقات جنسية مع نساء وعشاق عديدين، بل أنها ترددت على بيت للدعارة. و شيئاً فشيئاً، نرى غضب سوان يسكن؛ ولكنه تزوج أم ابنته، جيلبيرت، التي يجبها إلى حدّ العبادة.

ما يتيح لها الانتقام من الدوقة أوريان* المهانة. وعندما يلتقي بها السارد ثانية، بعد الحرب، في حفلة الأميرة ده كيرمانت (السيدة فيردوران سابقاً) الصباحية، فإن أناتها التي هي أنيقة «عاهرة في الزمن الغابر مُوقَلَمَةٌ إلى الأبد»، تذكره بمعرض سنة 1878. وإذا تسمع راحيل* تُشيد أشعاراً، تتخذ موقفاً مهتماً وكفوراً وترضى على نفسها، بالرغم من أن معظم المدعويين احتقروها. وتبوح للسارد بأسرار غرامياتها السابقة؛ فهي تقول بنبوة كنيية: «في العمق، لقد امضيت حياتي مترهبة لأنني لم أغرم إلا بالرجال الذين كانوا شديدي الغيرة علي إلى حدّ فظيع. وأنا لا أقصد السيد ده فورشكيل، لأنه كان رجلاً قليل الذكاء في العمق، وأنا لم أستطع قط أن أحب حقاً غير أناس أذكيا. لكن السيد سوان كان أيضاً غيراً مثله في ذلك مثل هذا اللوق المسكين... بالشارل المسكين، كان ذكياً، جذاباً إلى هذا الحد، كان من نوع الرجال الذين كنت أحبهم بالضبط». ويضيف السارد، الذي يفكر في الأم سوان الماضية: لعل ذلك كان صحيحاً... - م.

أوكتاف (OCTAVE) [206-207]، الذي يدعى أحياناً «زوج أندريه*»، شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع*» لسامويل بروس*، يلمح السارد* في باليك لآعب الكولف هدا، هذا الشاب المتأق، الرياضي والقاصف، المصدر قليلاً، وهو ابن صانع كبير وابن أخ آل فيردوران*. وبسبب إحدى هتافاته، لقب «أنا في الملقوف». يندش

ويعيش آل سوان الآن في ملكيتهم في طانصونفيل، قريباً من كومبري، ولكن أوديت، التي صارت «السيدة ذات اللباس الأبيض»، لا يستقبلها أبوا السارد. وحينها تُعرّف بأنها عشيقة البارون ده شارلوس*. أما السارد (الذي كان يحب، وهو طفل، أن يستحسن أناتها عندما كانت تنزهه في بوا، يمرّ الأفاقيا، في مرّبط شبيه بمرّبط كونستانتان كينز) فإنها تستقبله أخيراً. فبعد أن تزوجت، صارت لا تستقبل في بيتها غير الرجال؛ وتتحدث بنبوة إنكليزية خفيفة؛ وتعديل آراءها ودخيلها، حيث تبحث عن «الأثاث الأسلوبي»، حتى مظهرها الجسماني. وتصير قوموية ومعادية للسديفوسية، وترتبط بالكوتنيسة ده مارصانت، وتزور السيدة ده فيلياريزيس* وتتجاهل الدوقة ده كيرمانت* التي ترفض دائماً أن تستقبلها. وتزعم أنها لم تعد تعرف آل فيردوران. ويصبح صالونها أحد أندر صالونات باريس؛ ويشاهد في الكاتب بيروكو* المحضر. وبعد وفاة سوان، تتزوج الكونت ده فورشكيل، الذي يتبنى جيلبيرت. وعلى أثر زواج ابنتها من سان - لو*، تجدد في صهرها حامياً سخياً. وخلال الحرب، تقبل أن ترى من جديد آل فيردوران، الذين مهّلوا لعقد صداقة معه بطريقة غير مباشرة. وإذا ظلت محبة للإنكليز، فإنها تتحدث بلهجة قاطعة عن الحرب وعن «حلقا[ثنا] الأوفياء»، وهي تتخذ شكلاً متنصعاً. وإذا تظل جميلة كـ«تحدّ للزمن»، بالرغم من سنّها، فإنها تصير عشيقة اللوق ده كيرمانت*، وذلك

لسارد في البداية لجهله ولأحكامه القاطعة على آل فيردوران والسيدة ده كامبرمير*. ومع أن أندريه تشي به، فإنه ينتهي به المطاف إلى أن يخطبها. وفي أثناء ذلك، عاش مع الممثلة راحيل*، التي كانت عشيقة سان - لو*. وبالرغم من الحفاوة التي يظهرها للسارد، فإن السارد يشبهه في أنه كان السبب في رحيل ألييرتين*، التي أحبها أوكتاف سراً. وينتهي به المطاف إلى الزواج بأندريه، بالرغم من يأس راحيل، التي لم يأبه بها البتة. ويلتقي به السارد ثانية، وقد حيار مشهوراً بحق، لأن أعماله الأدبية تم عن نوع من العبقرية، الأمر الذي يبدو مدهشاً عندما نتذكر أنه كان كسولاً ورسب في الباكلوريا، وأنه «بهيمة ثخينة» ونفاج يستسلم لكل أهواء الشباب. ومن ثم يزعم بعضهم أن أعماله الأدبية قد تكون لزوجته أندريه، أو أنها من مساعدين خاملين الذكر يؤدي لهم من ثروته الهائلة؛ ولكن هذا كله خطأ: فعند أوكتاف أن أمور الفن حميمة إلى درجة أنه لو تحدث عنها لاجر خجلاً. وعندما يسقط مريضاً، يعفي نفسه من متاعب غير المتاعب التي تسببها له اللذة: أي أنه لم يعد يرى غير أناس جدد، يبدو له أنهم يستحقون عياء خطيراً. وهذه الخاصية الأخيرة، يذكر أوكتاف بسروست نفسه، ولو أن السيد أنطون آدم استطاع أن يشبه بعض روائعه بروائع جان كوكور. - م.

لجول فيرن*. ويجد القارئ كثيراً من الخونة في عمل هذا الروائي؛ وإيقان أوكتاف أكثر هؤلاء تمثيلية. أربعون سنة، عظيم الجثة، قوي العضلات، عنيد، ذو شارين كثيفين متصلين بعارضين شقراوين. وهو ضابط ذكي، يحلوه طموح جامع لا يستطيع السيطرة عليه. ويقع في دسائس خفية جعلت الدوق - الأكبر، أخا القيصر، يسقطه من رتبة العقيد، لينفيه بعد ذلك إلى سيبيريا. وبعد أن يشمله عفو الإسكندر الثاني، يعلو إلى روسيا. ومن هناك، استطاع، بعد أن أفلت من مراقبة الشرطة، استطاع أن يبلغ تركستان التي وجد فيها زعماء مستعدين لإرسال جنودهم للتتيرين إلى الأقاليم السيبيرية وإحداث اجتياح شامل للإمبراطورية الروسية في آسيا. ويريد إيقان أوكتاف خصوصاً أن ينتقم من الدوق الأكبر، وبما أنه حظي بكون هذا الأخير لا يعرفه، فإنه يقرر أن يذهب إلى إيركوتسك، التي يحاصرها التتير، مقدماً نفسه باسم مزيف وعارضاً خدماته على أخي القيصر. وعندما سينال ثقته، سيسلم المدينة للعدو. ومن أجل إفشال هذه الدسائس يُبعث بميشيل سطر وكوف لدى الدوق - الأكبر، في إيركوتسك، حاملاً رسالة من القيصر. لكن إيقان أوكتاف، الذي صار المستشار العسكري للزعيم التتري فيوفار - خان، نجح في الفاذ إلى إيركوتسك باسم ... ميشيل سطر وكوف، الذي سرق منه رسالة القيصر. وتتكل هذه الوثيقة أفضل إجازة مرور له كي يصل إلى الدوق الأكبر. ويعطي هذا

أوكتاف، إيقان (OGAREFF, Ivane) [224 (هـ-71)]. إنها الشخصية الشريرة في رواية «ميشيل سطر وكوف»* (1876)

الأخير معلومات مغلوطة عن الوضع العسكري الذي يصوره بأنه ميؤوس منه، ويسير في المدينة بحرية، ويطلع على كل أسرار الدفاع. ومن ثم سيستطيع أن يسلم إيركوتسك للعدو في اللحظة المناسبة. ولكنه ارتكب تهوراً سيكون قاتلاً له. فقد ترك ميشيل سطر وكوف يتسكع حرّاً، بعد أن جعله أعمى. أعمى؟ هل كان ذلك مؤكداً فعلاً؟ الحقيقة أن ميشيل سطر وكوف لم يصر أعمى؛ فقد أبطلت ظاهرة إنسانية خالصة، معنوية ومادية، أبطلت مفعول النصل المتوجع الذي مرّهُ السياف فيوفار - خان أمام عينيه. ذلك ما يفهمه، بعد فوات الأوان، إيشان أو كارييف، في أثناء المباراة القتالية التي يواجه فيها ميشيل سطر وكوف. - م.

أولالي [171 (هـ-47)].

أومي، السيد (Homais, Monsieur) [235]، 272 (هـ-25)]. بما أن كوستاف فلوير قد باح، مراراً وتكراراً، في رسائله التي كتبها إلى شتى أصدقائه، بالصعوبات التي كان يسببها له السيد أومي صيدلجي يونقيل - لايي، في رواية «مدمام بوفاري»،* بحث النقاد عن كان نموذج في الواقع. وقد نتج عن مختلف هذه الأبحاث أن الشخصية مركبة أساساً، فهي مؤلفة من سمات أستعيرت من هنا وهناك وجمعت بمهارة تمنحها الحياة. والسيد أومي مثال نصف - العالم الذي يحسب أنه يعرف كل شيء، فيتخيّل نفسه قادراً على تفسير كل شيء، والذي لا يمكن

أوريان (← كيرمانت أوريان، الدوقة ده).

أوريكليا (EURYCLEA) [59].

إيزابيللا (ISABELLA) [243].

إيلستير، المعروف بالسيد بيش (ELSTIR، alias MONSIEUR BICHE [112، 114، 174 (هـ-92)، 266، 276 (هـ-90)]. شخصية في رواية «بختاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل پروست*. يُقدّم لنا آرسام إيلستير، الذي يجسّد فيه پروست تصورات الفنية الحديثة وآراءه في الرسم الانطباعي في آن واحد، يُقدّم لنا باسم «السيد بيش» بصفته مرتاداً لصالون فيردوران (← السيدة فيردوران*) نزاعاً إلى المرحلة ويرتكب زلات... رُبما عن عمد. وقد رسم فيما مضى الصورة الشخصية لأوديت* ده كريسي (السيدة سوان) متكررة، في دور «الآنسة ساكريان». وفي يوم من الأيام، يزور السارد* مُحترّقه في بالييك، ويتبّه لعبقرية هذا الرسام، الذي يُعجّب بـ«لوحاته التي تصور الطبيعة الميتة» والذي يُشبهه فنه بفنّ مدام ده سيفيني، بما أنه يرينا الأشياء بطريقة متتابعة وحسب الأوهام البصرية التي توهمنا بها رؤيتنا إذا لم يُصحح المثقف معطياتها. ويقوم سحر إيلستير على نوع من تحول الأشياء المصوّرة، مماثل لما يُسمّى في الشعر آستعاره، لأن إيلستير يعيد خلق الأشياء وهو «ينزع» عنها اسمها، أو وهو يعطها اسماً آخر. وفي «بحريات»، نرى إحدى آستعاراته الأكثر

تواتراً هي الاستعارة التي تشبه الأرض بالبحر، فتحذف منهما كل حدّ فاصل. (قيل إن الأوصاف التي يصف بها پروست بعض بحريات إيلستير توافق لوحات لسورن). وإيلستير ليس رساماً كبيراً فحسب، بل هو ناقد فني ذكي يُقدّر سان - لو* حديثه. ومع ذلك، فإن الدوق ده كيرمانت*، الذي يملك عدة قماشيات له ويجعل السارد يعجب بها، لا يقدره حق قدره، لأنه يرى أتمته مبالغاً فيها ويتبّه به المطاف إلى مقايضة أعماله الفنية بلوحة رديئة. أما آل فيردوران، فإنهم لا يغفرون له أنه هجر «عشيرتهم الصغيرة». ثم إن السيدة فيردوران لا تتحرّج من اعتبار زوجته «بغياً». وهذا لا يمنع إيلستير من أن يكون الشخص الوحيد الذي سيشر بالخرن وهو يتبّلغ موت فيردوران*.

وإذا كان موضوع بعض قماشيات إيلستير، في البداية، مرموزات تذكر بتأليفات كوستاف مورو؛ وإذا كانت «نيلوفريات» و«بحرياته»، وكاتدرائياته تذكر بلوحات هونيه، فإن رينوار خصوصاً هو الذي يذكّرنا به إيلستير. بل إن پروست يسند إليه إيلستير إحدى قماشيات رينوار. ومع ذلك، فإن اسم إيلستير كان قد أوحى به، في الأصل، المقطع الأول من اسم ألو، الذي كان ريفياً لپروست الشاب، والحروف المقلوبة من اسم ويستلو، الذي كان الرسام المفضل لدى پروست مدة طويلة. ولنضف أن بعض ملاح حياة إيلستير تذكر بشخصية فوران، وأن بعض أحاديثه قد تكون لـجهاك - إميل بلانش،

رسم الصور الشخصية لپروست الشاب. - م.

إيفان (IVAN) [84].

أكامنون (ΛΥΧΕΜΝΩΝ) [49-48]

[185-84].

الأخائيون (ACHÉENS, les) [178].

أكريجنت الأمير د - (AGRIGENTE, le) prince d' [116].

ألباري، سيليست (ALBARET, Céleste) [197]. تعتبر سيليست ألباري إحدى الشخصيات الواردة في رواية «بخنا عن الزمن الضائع»* لمارسيل پروست، والتي استعير اسمها من الواقع؛ ولكن التي كانت، منذ 1913 حتى 1922، مربية پروست المخلصة، صارت، في الرواية، مع أختها ماري جينيست، إحدى «ساعيتي» الفندق الكبير في بالييك. (وقد جاءتا إليه بصفتها وصيفتي سيدة مُسيئة). ويرتبط بهما السارد* ويخبرنا پروست - والحق يقال - بأنه كان مفتونا بـ«عبقريّة» سيليست «الغريبة»، وإن كان لا يبالي بتفوقات امرأة الذهنية. ولعله يلمح خصوصاً إلى موهبتها اللغوية، ذات الشعرية الغريبة. فسيليست، المولودة على ضفاف الجداول والسيول، في المرتفعات الوسطى، مخنثة واهنة، مبسوطة كبحيرة، ولكن مع اضطرابات رهيبية متكررة... - م.

أيمي (AIMÉ) [193، 251]. شخصية في رواية «بخنا عن الزمن الضائع»* لمارسيل پروست*. كبير الطباخين في الفندق الكبير في بالييك، ثم في مطعم پاريزي، ويعمل جاسوساً لصالح السارد* ويخبره بالحياة المزدوجة لألبيرتين* سيمونيه، التي يكرهها كرهاً شديداً. وفيما بعد، سيفشي أسراراً مخيرةً أيضاً عن الحياة السرية لسان - لو*. ويكلفه «مارسيل»، بعد وفاة ألبيرتين، بالبحث في ما كانت تفعله في حمامات بالييك. ويثبت شكوك السارد، الذي يكلفه بالسفر إلى نيس، حيث كانت ألبيرتين قد عاشت عند عمته، السيدة بوتون. ويكشف أيمي عندئذ العلاقات الجنسية التي كانت لألبيرتين مع غسالة من نيس. وأيمي أيضاً هو الذي يكشف للسارد العلاقات التي كانت لروبير ده سان - لو فيما مضى مع صبي مصعد. (ويزعم النقاد أن كثيراً من سمات أيمي قد استوحاها پروست من ملاح أوليفي، مدير الخدم في فندق ريتز ده ياري). - م.

إيميلي (ÉMILIE) [271 (هـ-15)].

ألبيرتين (ALBERTINE) [66-69، 78،

81، 83، 94 (هـ-24)، 95 (هـ-39)،

98 (هـ-92)، 104، 106، 123

(هـ-8)، 128 (هـ-59)، 133، 147-

إيمًا (- بوقاري، إيمًا).

إيف (ÈVE) [74].

148، 152، 172 (هـ56، 61)،
 184، 186-187، 190-191،
 193، 210-212، 225 (هـ80)،
 251، 253 - 254، 262، 274
 (هـ52)]. شخصية في رواية «بمحا عن
 الزمن الضائع»* لمارسيل بروست*. من
 بين «العصابة الصغيرة» المؤلفة من
 «الفتيات الزدهرات» في باليك، التراثيات
 على السد، شلدت ألبيرتين سيمونيه انتباه
 السارد* من أول وهلة : إنها سمراء ذات
 عينين خضراوين، ضاحكتين، وخدّين
 ممتلئين، وتضع على رأسها قبعة سوداء، تدفع
 دراجتها العادية أمامها وتعبّر بلغة معقدة
 بألفاظ عامية. وهي ابنة أخي السيدة
 بونتان. وألبيرتين متهمكة صغيرة، جسورة
 نزقة صلبة، ولكنها مفعمة بالمرونة والتأنق
 البدني، بفضل عاداتها الرياضية. ويلتقي بها
 السارد ثانية في مُحتَرَف الرسام إيلستير*،
 في باليك. ومنذ ذلك الحين، ستتغير
 ملاحظتها كلما رآها «مارسيل» ثانية في
 ظروف مختلفة، إما وهو ينتزه معها على سد
 باليك وإما وهو يلتمحها ترقص مع أندريه*
 في كازينو أنكارفيل، وإما أخيرا وهي تزوره
 في بيته، في باريس. ويفكر بعض الوقت في
 الزواج منها وفي النهاية يدعوها إلى أن تسكن
 معه، في باريس، حيث شقة أبويه، الغائبين
 آنفذا. هكذا تتطور غيرة السارد، الذي
 جعله بوح أممي* شككا على نحو خاص
 والذي لا يتأخر في اكتشاف أكاذيبها
 العديدة ولقاءاتها السرية مع فتيات
 فاسدات. ثم إنها تحولت تماما منذ إقامتها
 الأولى في باليك. وبعد عدة مشاهد قطيعة،

تليها مصالحات، تقرر بغتة أن تهرب. ويعلم
 مارسيل من فرانسواز* رحيلها النهائي ويقرأ
 رسالة الوداع التي تركتها. وحينها يدرك أن
 هذه التعاسة هي أكبر تعاسة في حياته
 كلها. لكن المعاناة التي يشعر بها تفوقها
 رغبته في معرفة أسباب هذه التعاسة : من
 رغبته في ألبيرتين ووجدته؟ يعلم. أنها في
 تورين ويبحث لها سان - لو* في مهمة.
 ويعلن له في الوقت نفسه أنه ينوي دعوة
 أندريه إلى الإقامة في بيته. لكن سان - لو
 ينقل إليه الجواب السلي لألبيرتين،
 السعيدة بأن وجدت حريتها. ويتخلى السارد
 عن كل كبرياء، فيبعث بريقة إلى ألبيرتين
 يتوسل فيها إليها أن تعود بأية شروط. وفي
 الوقت نفسه، يتلقى بريقة من السيدة
 بونتان، تعلن فيها له عن الموت الطارئ
 لألبيرتين، التي يلقيها حصانها على شجرة
 في أثناء نزهة.

وبما أن اندفاع الذكريات الحلوة يتحطم
 بفكرة أن ألبيرتين قد ماتت، فإن مارسيل
 يعذبه ارتطام التيارات المتضاربة. وظن أن موتا
 حقيقية يموتها هو نفسه هي الوحيدة القادرة
 على أن تسليه عن موت ألبيرتين. وحينها
 يتلقى رسالتين لاحقتين من الفتاة الميتة، التي
 تستمر بذلك في العيش في دخيلائه.
 وأحيانا، تنبعث غيرة القديمة، ولكن فكرة
 إجرام عشيقته تصير أقل إبلاما له، بالرغم مما
 أفشته أندريه. وتكتسي ألبيرتين في رواية
 «بمحا...»، وهي سجنية وهاربة وميتة، دورا
 بدورا، أهمية رمزية : فهي ليست سوى الأمة
 الخرقاء، الخاضعة لنزوات مارسيل، الفتاة
 المزدهرة التي طالما فكر فيها قديما والتي كان

الأميرة [112، 120-121، 134].

الأميرة (← ده كيرمانت).

الأم أو ماما (MÈRE, la ou MAMAN) [182-183، 226 (هـ 112)]. لا شك في أن أم السارد* وجدته* - اللتين هما من قوة التشابه بحيث أمكن النقاد أن يروا فيهما انشطار شخص واحد ليس غير - أكثر الوجوه جاذبية ونقاء في كل رواية «مخاطاً عن الزمن الضائع»* لساموسيل پروست* : إذ يخبرنا المؤلف بأنهما تنتميان إلى عرق كوميري الذي لا يزال سليماً. غير أن حكمة أكثر واقعية تلطف لدى الأم طبيعة الجلد الأشد مثالية. وكلاهما تبدي إعجاباً شديداً برسائل مدام ده سيفيني (ولعل هذه الخاصية التي يركز عليها پروست أكثر من مجرد تعبير عن ذوق أدبي، لأن المقصود منها أن تجعلنا نخمن طبيعة المودة المتحمسة التي توجد بين هذه الأجيال الثلاثة). ولعل حادثة كوميري الأكثر تأثيراً (بداية رواية «مخاطاً...») هي حكاية الانتظار الليلي لقبلة الأم من طرف «مارسيل» الطفل (السارد)، الذي لا يتمكن من النوم دون أن يكون قد تلقى هذا الزاد. ونرى الأم تمضي ليلة بالقرب من ابنا وتقرأ عليه رواية «فرانسوا لوشامبي» لسجورج صاند، الأمر الذي سيظل ذكرى بارزة في حياته. وأيضاً على ذكرى فنجان شاي كانت قد أعطته إياه فيما مضى - وهي تبلل فيه قطع خلوى مادلية - يتأسس انبعاث الماضي، وهو موضوع أساسي لعمل پروست الأدبي. - م.

يجب أن ينظر إليها وهي نائمة، وهي شبيهة في نومها بنيتة ماء؛ وهي أيضاً، في تكثفها في تجسد واحد، الجسد الغامض لوجود مارسيل المزدوج. ألا يقول إن البيرتين كانت تمثل له البندقية الثانية، البندقية المزيفة التي كانت تحرمه من البندقية الحقيقية؟ ذلك لأن البيرتين، كانت القلب، الحياة المتابعة، حياة مكسوة بالرغبات المتناوبة، الهاربة، المؤقتة... حتى أن البيرتين النائمة وشبه الميتة كانت توحي له بقدره وأنه كان يستطيع أن يتبين فيها «رمزا لموته وحيه»، إن البيرتين - وهي ظل مغير للبندقية الخفية المجهولة - هي الصداقة، ولكنها أيضاً «السر وراء النظرة الحزينة»، إنها الشهوة، إنها اسم الرغبة بالذات، إنها ميلوزين وإنها أيضاً أوريديس المختفية. - م.

البيرتينات (Les ALBERTINES) [174-148].

الورثي (ALWORTHY) [272 (هـ 22)].

القينوس (ALCINOS) [244].

أمين المحفوظات (L'ARCHIVISTE) (← سانيت).

الأمير (LE PRINCE) [223 (هـ 53)، 250].

الأمير (← ده كيرمانت).

الأمير (← ده فالنهام).

أم أربعة وأربعين (MILLE-PATTES) [131].

أندريه (ANDRÉE) [66، 68، 85 (39)، 211]. شخصية في رواية «بجناً عن الزمن الضائع»* لمارسيل بروست*. ربما كانت أندريه أحب «الفتيات المزدهرات» إلى قلب السارد، بعد ألييرتين* سيمونيه؛ وتبدو «أندريه قاسية القلب»، «العظيمة»، بـكـر «العصابة الصغيرة»، الفتاة اليقظة التي تقفز على الصيرفي السابق، تبدو ذات طبيعة أشد تعقيداً، حتى أنه من الصعب التمييز في طبيعتها بين جانب الشر وجانب الطيبة. ولعلها كانت أفضل رفيقة لألييرتين، وربما أيضاً شيئاً أكثر من ذلك... ولم يتأخر مارسيل، الذي رآهما ترقصان معاً في كازينو دانكارفيل، عن الشك في طبيعة العلاقة التي تربط بينهما. ومع ذلك، كان قد وثق مدة طويلة في أندريه بل كلفها بمصاحبة ألييرتين، على أمل أن تخبره بالأماكن التي كانت ألييرتين ترتادها. وكان يأمل أيضاً أن يحصل من ألييرتين على كل ما كان يرغب فيه من عشيقته. وفي بالبيك، كانت أندريه تتعلق بالسارد، ولكن لم يعلم بذلك إلا فيما بعد. ولو علم بذلك، لربما اختار أن يجبها هي بدلاً من ألييرتين... لكن عيوب أندريه كانت تتجلى مع مرور السنين؛ فقد كان لديها نوع من القلق الحشن والغيرة، وأدنى مظاهر السعادة الذي كان لديه، لو لم تحدته هي، كان يخلف لديه انطباعاً مزعجاً. وعلاوة على ذلك، فإنها لم تكن تتحرج من

الوشاية بأوكثاف* وأسرته. ومع ذلك سيتهي بها المطاف إلى الزواج من أوكثاف هذا نفسه الذي، عندما كانت تظنه يحتقرها، كان قد أثار فيها مشاعر الحقد وسوء النية. وفيما بعد، تنكشف للسارد عن العلاقات التي كانت لها مع ألييرتين وسيتهي بها المطاف إلى أن تصير، في كتاب «الزمن المستعاد»، خير صديقة لسجيليرت* ده سان - لو - م.

أنسيلمو (ANSELMO) [110].

إسماعيل (ISHMAEL) [199، 255]. شخصية وسارد في رواية «هولي ديك»* (1851) للكاتب الأمريكي هومان ملفل* (1819-1891). وهذا الإسم المستعار من «العهد القديم»، يشير إلى قصة هاجر، التي طردها إبراهيم* إلى الصحراء، وأنها إسماعيل؛ وإسماعيل في هذه الرواية مطرود، لا يقرر أبوي، وإنما يهيجانه المهيم ضد العالم المسيحي. وبالرغم من أنه فقير، فإن له أصولاً «أرستقراطية»، يروق لمحلل أن يتخيلها لأبطاله وله هو نفسه؛ غير أن هذه الأصول تبقى غير محلدة باستثناء إشارة إلى زوجة الأب لا إلى الأم. يقول «إن أرواحنا هي مثل أولئك الأيتام الذين تموت أمهاتهم أثناء الوضع». يستشعر ظمأً للتأمل الذي لا يمكن أن تُشبعه سوى مياه المحيط الشاسعة «صور طيف الوجود غير المدرك» و «رغبة أبدية في الأشياء البعيدة» - وهذه الحاجة نفسها إلى الذهاب خارج العالم الغربي أو فيما وراءه تسبق الحركة الرمزية التي

ينقذه تابوت كويكيك الذي تمسك به، عند انفصاله عن حطام السفينة، إلى أن تمّ التقاطه. فالشيء الذي أمكن أن يكون قبر متوحش نبيل يصير ملجأً مُنقّي. ومنذ بداية الرحلة تُحوّل الدور الفاعل لإسماعيل إلى دور ملاحظ موجود في كل مكان يُعلّق على الأحداث بتعاطف، مثلما تُعلق جوقة يونانية على مأساة البطل. ويشارك في مطاردة هوي ديك بصفته مُمثلاً للمؤلف وناطقاً باسمه. يدخل بكيفية وهمية في الرؤية القيامية للصيد، ويظل مع ذلك متفرجاً بما فيه الكفاية ليستطيع وصفها كشيء مرئي ومحسوس، ولكنه غير مفهوم تماماً. - أ.

أبولون (APOLON) [48، 180].

أريان (ARIANE) [244].

أرتهي (ARETE) [244].

أرمانس (ARMANCE) [199].

إتيان (← لانتسي).

ب -

بازان (BASIN) [135، 196، 216].

البارون (← شارلوس).

بويون، الدوق ده (BOUILLON, Duc de)

[67].

سيقوم بها كوكان. وكل هذا يدفع إسماعيل، الذي لا يزال شاباً، نحو الملاحة التجارية. فمخر «البحار المخطورة» كما مخرها ملقل، وتزل على «السواحل المتوحشة» مثله؛ وحين عاد إلى بيت أجداده - «الصحراء الأمريكية الكبرى» - اشتغل لمدة قصيرة مُعلماً في القرية. لكن، عندما أحس بالضنى وانقلب على هذا العالم المتحضر «مكسور القلب»، مهيبض الجناح «كأي رجل يشعر معنوياً بالنفي، يعود إلى البحر من جديد؛ وهذه المرة على ظهر سفينة «بيكود»، سفينة صيد الحوت التي يقودها القبطان آحاب. إن دور إسماعيل بما هو شخصية درامية فاعلة يتهي قبل إقلاع السفينة. وتشكل حكاية إسماعيل، المنجزة بنبذة مَحَبَّة متضايقة لا يصونها المؤلف، تشكل تمهيداً لمأساة آحاب ومقدمة للموضوعات الأكثر أهمية. والمنفي من العالم المسيحي يُخلصه من حقه على الإنسانية كويكيك المبتد هو نفسه من جزيرة في المحيط الهادي يقطنها متوحشون؛ إن الأبيض، الذي يكشف لدى هذا الإنسان غير الأبيض الحقيقة الإنسانية «الجمهرية» التي يَجْحَدُها البيض، يربط معه صلات ذات حميمية روحية ومادية يمكن أن نقول إنَّها سيحاقية لو أنها لم تُقدّم لنا بأنها سابقة لكل معرفة بالإثارة الجنسية المتحضرة - البدائية؛ إن علاقات إسماعيل وكويكيك تمثل تقريبا المظهر نفسه الذي تمثله علاقات آحاب بمجاده الأسود الصغير بيب ولكن ضمن مستوى آخر. وكما أن ما يتبقى من إنسانية في آحاب يجنيه بيب ويتقده، كذلك فإن إسماعيل، الوحيد الذي تَبَقِيَ من «بيكود»،

بوندى، جيمس (BOND, James) [204].

بونتان، آل (BONTEMPS, les) [83]،
[191].

بونتان، السيدة (BONTEMPS, Madame) [83].

بوسرفوي، السيد ده (BEAUSERFEUIL, Monsieur de) [136].

بوفاري، إيما (BOVARY, Emma) [60-61، 132، 201]. بطلة رواية كوستاف فلوير* التي تحمل اسمها. وهي بنت رُوو، مزارع بيوتو، تربت في روان، بدير إيريمون؛ إنها شخصية حاملة تقرأ روايات وتنتشي حُفَيَّة. عندما تتزوج من شارل بوفاري*، ضابط الصحة، تسكن بتوست فيصيبها السأم سريعاً. ومع ذلك تقطع دعوة إلى قصر فوييسار رتابة حياتها؛ لكن هذا المنفذ إلى عالم كانت تجهل ترفه وإغرائاته لم يكن له من أثر آخر غير تنفيرها من كفاف وضعها وتقصير زوجها الذي ليس له من ميزة أخرى غير ميزتي الطيبة الطبيعية والحب الذي يُكئنه لها. ولا تُعير أي انتباه لما يعتلج في نفسها، لكآبتها التي تصير مرَضِيَّة. وتُحبل إيما. ويقرر شارل أن يغادر توست ويستقر بـيُونفيل - لايي، أملاً في أن يُسَعِّفها تغير الوسط في استرداد صحتها. لكن هذه الضاحية لا تختلف عن توست في شيء من حيث قلة النشاط بها، ولا يكفي الوجهاء - ولاسيما الصيدلي أومي* الذي تقربه مهنته

من الطبيب - لتسليتها، البتة، ولا بداية حب بريء ينعقد بينها وبين الشاب ليون دو بوي، كاتب الموثق العدل. وفي ماي 1841، تلد بنتاً، هي بيوت. وتتفاقم الهموم، ويقبل الزبناء، ويعرض لورو، مرابي الضاحية، خدماته مخفياً عملياته المريية تحت تجارة السلع المستحدثة. وتُحِبُّ إيما أَلشَابُ ليون، ولا تجرؤ على إطلاعه على ذلك، وتلتمس مساعدة الذين؛ ويبدو الخوري بونفزيان أغلظ من أن يشد عزمها. أما ليون، اليائس، فيغادر يُونفيل إلى باريس لتتمة دراسته في الحقوق. وبعد سفره، تُصاب إيما بالسُّم وتزداد نشوة عند قراءة الروايات. وذات يوم، يرافق رودلف بولاهمي - سيد قصر لاهوشيت - خادمه إلى بيت الطبيب، فيشاهد إيما، وبعد ذلك بأيام، يستدرجها - خلال الخطب الرسمية الملقاة في حفلة جمعية المزارعين - إلى أن تبرح له بجها. وبعد ذلك، يرى أنه من الأفضل أن يتوارى عنها حتى يشوقها إليه، فلا يظهر ثانية إلا بعد ستة أسابيع، ويقترح على الطبيب أن يخرج مع إيما على جواد تسلية لها: الأمر الذي يوافق عليه الساذج بحماس، وعند العودة من النزهة الأولى، يكون رودلف عشيق إيما. إنه تفجر أحاسيس أقلق رودلف: فقد ودت لو تهرب معه. وتظن أنها أقتنعت عندما حصلت منه على وعد. لكنّها تلتقى رسالة يُخبرها فيها بأنه لا يريد أن يسبب تعاستها، وبأنه راحل. وتكاد تموت، وتسقط طريحة الفراش، ثم تتأمل للشفاء، ولكنّها تظل واهنة العزيمة. وذات مساء يصطحبها شارل إلى مسرح روان.

وبصادفان فيه ليون دو پوي. وكان هذا الأخير قد اكتسب بعض التجربة في أثناء غيابه بياريز، فيحتمل لأن يقرّر الطبيب أن يترك إيماً يوماً آخر بروان، مؤملاً أن يستفيد منه. وبالفعل، يلتقي، في اليوم التالي، بالمرأة الشابة لزيارة الكاتدرائية، ويستقل معها عربة الفيكس عند خروجهما من الكنيسة، وتلوم النزعة ست ساعات كانت فيها الستائر مسدلة. ثم تأتي كلّ أسبوع إلى المدينة بفرصة لتلقي دروس في آلة البيان لتلتقي بعشيقها. وتصبح حاجتها إلى المال ماسة؛ فتتكرر زيارتها لسورور، المرابي. ويفوض لها زوجها أمرها، ولكنها تتعدى الحدود، وتتضرب كل مصادرها؛ وذات يوم، تعود من روان فقرأ إعلاناً بالمصادرة ملصقاً على باب بيتها. ويملكها الجزع، فتعدو إلى بيت رودلف الذي يجربها بالآمال لديه؛ وتذهب عند موثق العقود الذي قبل إنقاذها. ولكنه يضع لذلك شرطاً قاسياً يجعلها ترفض رفضاً ناقماً. وعندئذ، تمضي إلى صبي أومي الذي تحصل منه على مادة الزنبرخ دون أن يعلم هذا الأخير، وتبتلع قبضة منه دفعة واحدة، وتعود إلى بيتها تموت بعد احتضار فظيع يحضره إلى جانب شارل بوفاري، الدكتور كانيفي ده نوشاتيل، والأستاذ لانشير، من روان، الذين دعوا بعد فوات الأوان، وهم لا يملكون لها نفعا. - م.

بوفاري، مدام (← بوفاري، إيما).

لـكـوسـتاف فلويير*. وهذه الشخصية ضابط في الصحة، مزاد في روان عام 1812؛ يدرّس في تلك المدينة ويقم في تومست عام 1836، ويتزوج أول الأمر من أرملة أكبر منه سناً ويفقدها بعد عشرين شهراً من زواجهما. وفي أثناء ذلك، يعالج مزارعاً، اسمه رُوو، من كسر في ساقه فيبرته بسرعة. ويغرم بإيما رُوو، بنت المزارع، ويتزوج بها في ربيع 1838. ومنذ ذلك اليوم، والأحداث التي تشغل ضابط الصحة يكاد يُحدّثها كلّها سلوك زوجته. فهذه الأخيرة، بحكم غطرستها، ليست غريبة عن قرار بوفاري: فهو يجري عملية لهيوليت، صبي اصطلح نُزل ليون دور، الذي تديره مدام لفرانسوا. ويصاب هيوليت بتشوّه في قدمه. إن أومي يدفع بوفاري إلى إجراء تلك العملية بل ويبحث إلى صحيفة «مشعل روان» التي هو مراسلها بنياً عن عملية الطبيب الممارس الجراحية الجريئة. ومن سوء الحظ أن عواقبها كانت وخيمة: فالأكال يجبر الدكتور كانيفي، الذي يُدعى للاستشارة، على بترها. أما مدام بوفاري - المؤهلة لأن تنظر بتسامح إلى زوج كان سيبدو أكثر مهارة -، فإنها تزداد تحولاً عن أرعن تعتو رجلاً عادم الأهمية أكثر من أي وقت مضى. ويستسلم، ومع ذلك تبدو له الحياة عذبة بجوارها. وبعد انتحار إيما بثمانية عشر شهراً، يموت هو نفسه وقد انهار وقعد كلّ مبرّر للحياة. - م.

البطل (بطل رواية «بمحا...») (← السارد أو أنا أو مارسيل) [236].

بوفاري، شارل (BOVARY, Charles) [60]، شخصية في رواية «مدام بوفاري»* [201].

في آن واحد للأهواء البشرية وهشاشة الروح المهتدة يوماً بتمرد الرغبات. وفي مقابل بالتازار كلليس، الذي ينتهي به المطاف، في رواية «البحث المطلق»* (1834)، وقد ملكه الحب الشيطاني للمعرفة والسيطرة على الأشياء، ينتهي به المطاف إلى فقدان كل إنسانية وينشر التعاسة من حوله، يقبل بيانشون، الملاحظ الثاقب الواقعي، المقتنع شديد الاقتناع بالحدود الصارمة التي تفرض نفسها على مَثَلًا الأعلى، يَقْبَلُ - بـ«فكر مَرِج» وهدوء متسامح - يؤس البشر وضعفهم. فهو نفسه كان قد اجتاز جميع عن الطالب الفقير قبل أن يصبح عالماً كبيراً مشهوراً في ميدان الطب. وقد ظل طَاهراً، نزيهاً، جديراً بالانتباء إلى نادي الكتاب والعلماء... الذي كان أحد أعضائه. ولعل خصلته البارزة هي تفانيه الذي لا ينضب، وهو تфан يحترق الثيرة والإطتاب. وكما أن بيانشون شاهد واضح، فإنه أيضاً المؤتمن على الأسرار والمؤاسي. وهو يسيطر باللطف والعقل، ويفرض الاحترام كقديس علماني، ولكنه قديس بلا أحشام زائف ولا تشدّد ضيق، مع أن حياته الخاصة فوق كل شبهة. ولو كان لا بُدَّ من مؤاخذته، لأخذ عليه أنه يكاد يكون مفرط الكمال، وأنه كذلك باستمرار، الأمر الذي يضيف عليه مظهراً رمزياً أكثر منه مظهراً روائياً حقاً. - م.

بيركوط (BERGOTTE) [61، 75، 89، 98 (هـ110)، 133، 144، 153، 172 (هـ56)، 215، 252، 261، 266]. شخصية من شخصيات رواية

بيانشون، الدكتور هوراس (BIANCHON, Docteur Horace) [256].

بيكسيو، جان - جاك (BIXIOU, Jean) [227، 268].

بيني (BENJI) [188].

بيروتو، جاك (BIROTTEAU, Jacques) [110].

بيروتو، سيزار (BIROTTEAU, César) [59، 74].

بيروتو، فرانسوا (BIROTTEAU, François) [110].

بيانشون، الدكتور هوراس (BIANCHON, Docteur Horace) [256]. شخصية في مطرلة «الملهاة البشرية»* (1830-1848) لسأونوريه ده بلزك، ترد أساساً في رواية «الأب كوريو»* (1833) وفي رواية «الأرهام المفقودة»* (1837-1843). ليس بيانشون الشخصية المركزية في أي رواية، ومع ذلك فإنه من أكثر الوجوه ألفة في العالم الجلزاسي: فهو طبيب كبير وتلميذ لسديبلان، بطل رواية «قداس الملحد» (1836)، ويسدي خدماته لزبائن شديدي التنوع ويقدم علاجات لافتة للنظر. وبما أنه رجل علم عبقري، فإنه خبير بالنفوس أيضاً: فمعرفة بالدوافع العضوية للحياة المعنوية تمنحه نظرة متنورة ومتسامحة

«بِحُثَا عَنْ الزَّمَنِ الضَّائِعِ» * لمارسيل
 پروست*، وهي روايٌ يُعَجِّبُ به سوان*
 وبلوخ* والسارد*، الذي يتخيله أولاً من
 خلال الكتب، وخصوصاً من خلال مقاله
 في راسين، قبل أن يلتقي به في بيت آل
 سوان. وحينها يفاجأ بمظهر الكاتب، بأنفه
 الملوّب وعشونه، وكذا بطريقة اختياره
 الكلمات ونطقه إياها. ونرى بيركوط منجذباً
 إلى حلقة آل فيردوران*، قبل أن يتبلور
 حوله صالون السيدة سوان (← أوديت*
 ده كريسسي). إنه تعجب به أيضاً الدوقة ده
 كيروانت*. ومن سوء الحظ أن هذا الكاتب
 العظيم ينم، في حياته الشخصية، عن أكثر
 من ضعف. ومع ذلك، فإنه كريم مع
 النساء، والفتيات، اللاتي يستغرين لكثرة ما
 ينالهنّ منه مقابل قلة ما يمنحنه إياه. كان
 يعرف كيف لا يقدر أبداً أن ينتج فعلاً إلا
 عندما يكون محبباً. ومع أنه صار مريضاً
 جداً، فإنه يزور السارد في أثناء مرض
 جدته*. وبالتدرّج، يعيش حبيسَ بيته،
 مغطى كله بالشالات والمعاطف. ويعاني من
 حالات الأرق والكوابيس المرعبة. وإذ يئأس
 من استشارة الأطباء، يسرف في استعمال
 مختلف المخدّرات. وإذا لم يحب العالم قط إلا
 يوماً واحداً، فإنه يحترقه اليوم، كسائر الأيام،
 على طريقته التي أتبعها دائماً من قبل، وهو
 يحترقه لا لأنه لا يستطيع الحصول على ما
 يريد، بل لأنه حصل عليه. ثم إن أعماله
 الأدبية الرائعة لم تعد تعجب أحداً. فقد كان
 يُفضّل عليه مؤلّفون من ذوي المزايم
 المجتمعية. وذات يوم ينهض بيركوط، وهو
 يتألّم من مرض تَبَوُّنِ الدم، ليشاهد مرة

أخرى، في معرض هولندي، «la Vue de
 Delft» لقيرومير، وهي لوحة يعدها حباً
 وتحدث عنها ناقد فني منذ حين. وبينما ينظر
 بيركوط إلى «شقة جدار صغيرة صفراء
 تحت إفريز»، يُصاب بدوار ويموت. «هل هو
 موت إلى الأبد؟ من يستطيع قول ذلك؟»،
 هتف پروست في إحدى أشهر صفحاته
 بحق. - م.

بيروما، لا - (BERMA, la) [133، 215،
 252]. لقد اعتاد سارد رواية «بِحُثَا عَنْ
 الزَّمَنِ الضَّائِعِ»* أن يسمع عن الممثلة
 الكبيرة، لالبيروما، التي يستحضر مارسيل
 پروست عبقرتها وهو يستلهم على الأرجح
 سارة برنارت وده ويجان وربما السيدة بارقي.
 وبما أنه كان يسمعها، وهو طفل صغير، تمثل
 في الصباح مشهدين من مسرحية «فيدورا»،
 فإنه لا يخفي الخيبة التي مُني بها. فيشتري
 صورتها وعندما سيرها لاحقاً في دور فيدورا،
 سيفهم - أحسن من ذي قبل - سرّ فنّها،
 بالرغم من تقدّم الفنانة في السنّ. إن موهبة
 لالبيروما التي أفلتت منه عندما كان يسعى
 بالأمس في إدراك جوهرها، صارت الآن
 تفرض نفسها على إعجابيه، لأن لعبتها كانت
 من الشفافية والامتلاء بما كانت تؤدّيه بحيث
 لم تعد «سوى نافذة مشرعة على رائحة من
 الروائع». وفي صوّتها المروض، كان قَصْدُ
 ملموس قد «تغيّر في شكل رنة ذات صفاء
 غريب مناسب فاتر». إن الصوت والمواقف
 والإيماءات والحُجُب كانت أشبه بثوب
 مُنْعَش يُسَلِّمُ الروح التي تتشبه بها. في
 كتاب «الزمن المستعاد» (1927)، نرى

الكتاب. بل صار «مونولوج مولي» هذا، في الأدب الأثكلو - سكسولي، قطعةً منتخباتٍ كلاسيّة، وهو في ذلك أشبه ما يكون، مثلاً، بمونولوج آنا ليثيا بليرايل في رواية «سهرة فتيكان». فاله خصوصاً تعود شهرة الهُجر الذي جعل الرقابة الانكليزية والأمريكية تحظر رواية «عوليس». فمن طريق إثارة تداعيات امرأة نائمة أيقظها دخول زوجها المباغت في وقت متأخر من الليل يوضع الفصل كلّ تحت تأثير الماحس الجنسي، ويستعرض أمامنا ألف صورة داعرة كثيراً أو قليلاً تعيد تصوير الماضي على أنه رغبات هذه السدبلسية ذات الخمس وثلاثين سنة، والتي ترمز في الوقت نفسه إلى كاليبسو وبينيلوپ وكايا، إلهة الأرض. وماريون ابنة نقيب بريطاني في موقع عسكري في جبل طارق، هو النقيب بريان كوير تويدي، ولذلك قضت شبابها في إسبانيا حيث عرفت في وقت مبكر جداً مغامرات غرامية شتى. وكانت إحدى هذه المغامرات مع ضابط بحري، هو النقيب مولقي، الذي مازالت ذكره تطاردها. وعند عودتها إلى دبلن، في إيرلندا، احترفت الغناء حيث لم تُكسبها مواهبها الضعيفة نجاحاً تُحسّد عليه، حتى أنها لم تعد تظهر إلا في جولات أو في مناسبات ثانوية جداً. وفي حفلة مسائية في تيرنير، التقت باليهودي ليوبولد بلوم الذي ضربت له موعداً. وبعد بضعة أيام، خلال زهرة في هوث، الرينة الزهرة في نواحي دبلن، تركته يداعبها بين نباتات العصل وقيلت أن تصبح زوجة الشخصية: «قلت لنفسه بعد كل حساب

لايبرما وقد شاخت وأصابها مرض قاتل، ومع ذلك تعود إلى التمثيل لتلبية حاجيات ابنتها الكمالية، وهي تعلم أنها تختصر بذلك أيامها وتزيد في معانياتها. وقيل موتها، تقدّم لجة، في اليوم نفسه الذي كانت راحيل* - وهي ممثلة مسايرة لذوق العصر ولا موهبة لها - مستشد أشعاراً في الحفلة الصباحية للأميرة ده كيرمانت، أي السيدة فيردوران* التي صارت زوجة الأمير الثانية. وبالطبع، فقد ذهب المجتمع الراقي إلى بيت آل كيرمانت وهجر صالون لايبرما، التي يصف لنا بروس «راحتها الجنائزية»، حيث تبدو المثلة العجوز، والموت على محبها وهي وحيدة تقريباً على مائدتها الحزينة تأكل «ببطء علني حلويات ممنوعة عليها، وهي تبدو بمظهر الخضوع لشعائر مأتمية». - ويصف لنا بروس أيضاً بنت لايبرما وصهرها، اللذين يستغلان المثلة العجوز استغلالاً يندى له الجبين ويبلغ بهما العقوق أن يلجأ إلى راحيل ويجعلها تحضر حفلة الأميرة ده كيرمانت أمسائية دون دعوة من أصحاب الشأن. - م.

بيش، السيد (← إيلستين).

بلوم، ماريون (BLOOM, Marion) [188، 220 (هـ-18)]. بطلنة رواية «عوليس»* (1922) لسجيمس جويس*. اسمها بالولادة ماريون تويدي، وهي زوجة ليوبولد بلوم، بطل الكتاب، وهي أشهر بلقب مولي، الذي يرتبط به المونولوج الداخلي الضخم المؤلف من أربعين ألف كلمة والذي يحتم هذا

15، الذي يحدث في ميفي يُكوّن فيه الحلم والسُّكر وأستيم الساعة (منتصف الليل) مناحاً سحرياً للمأساة - الملهة، سيحضر خيالياً مشهد تعاسته. وبما أن ماربون حاضرة إذن فكرة ثانية في ذهن البطل، فإنها لن تعاد الظهور قلباً وقلباً إلا في نهاية القصة، عندما يعود ليوهولد، الذي كل من رحلاته، إلى سرير الزوجية. عندها - وقد عجزت عن النوم - ستجري مناجاة النفس التي لا تنتهي.

وبما أن هولي صورة للأنتوي الأبدية حسب جويس، فإنها لا تختزل مع ذلك في الشبق الخالص، وهي، كزوجها ليو، تغذي طموحات مبهمة - كأن تنبأها، مثلاً، بأنها صارت موجهة الشاعر الشاب ديدالوس؛ وهي متطورة (فهى)، في كل صباح، تستطلع الغيب، وفضولية (فمونولوجها لا ينسج إلا من الأفاويل)، ومبتدلة (فهى لا ترى إلا الجانب المادي، العملي، الفوري للأوضاع)؛ وباختصار، إنها تمثل نمط البرجوازية - الصغيرة، ولعله كان لأبد من فكاهة جويس وخياله كلهما يمنحها رمزية سيحدها الآخرون مبالغاً فيها. ذلك لأنها، فيما وراء خصائصها المميّزة، يلزمها أن ترمز، حسب اعتراف الروائي بالذات، إلى الأرض الأنتوية، المحسوبة الأبدية، اللديمومة الكونية التي تتلاشى فيها العصور والمجتمعات والكائنات؛ ومن المعبر أنها تنفوه بأخر الكلمات، وآخر تأكيد لهذا الكتاب الغريب، الذي يوسّع هكذا موضوعه ليتسع لأبعاد كونية. ومع أن هولي تشي بسأناً ليقها بليزابيل، التي سبقت الإشارة إليها، فإنها تنتمي كذلك إلى عدة

لا فرق بينه وبين غيره». وحتى يستطيع بلوم، الذي كان قد كفر باليهودية لصالح البروتستانتية، أن يتزوج بها، فإنه عمّد كاثوليكياً، عام 1888. وبعد ذلك بسنة واحدة، أنجبت هولي بنتاً، إسمها ميليسنت. وإذ تعافى بعد ذلك كفاية من وفاة طفلها الثاني، رودى الصغير، وتنفر من حمل زوجها، فقد بدأت الحسنة تعقد كل أنواع علاقات الزنى مع أصدقاء ليوهولد. ويرى هذا الأخير أن قائمة عشاقها ترتفع إلى خمسة وعشرين عاشقاً؛ ولكنها تتضمن عاشقاً هم من الغرابية (قسين، عملة مدينة لندن، عضو من المجلس التشريعي، طبيب نسائي، إلخ.) بحيث يُستَمَح بالظن أنها مبالغ فيها. ثم إنه لأبد من القول إن السيد بلوم قد وقف كل علاقة جسدية مع زوجته منذ ست سنوات (تلك السنوات العشر التي سيمضيها عوليس «على الأمواج المّرة»). وفي 16 يونيو 1904 هذا، الذي تجرّي فيه أحداث رواية «عوليس»، تمضي هولي عاشقين يقيين تام، وهما: العرّضي، المُعْتنى الصّدّاح بَارزُل دَاوِسي، والمواظب، المدير الفني ديتش بوهلان. ومنذ الصباح نراها تخفي رسالة تلقتها لتوها من زهر النساء هذا، ضاربة له موعداً على الساعة الخامسة في بيتها. ثم تخفي من مسرح الأحداث حتى المساء، ولكن حضورها لا يني يستشعر في هواجس زوجها ومونولوجاته. هكذا، مرة أخرى، يستحضر ليوهولد الخائنة بين أحضان المغوي، في حوالي الخامسة مساءً، متتبّعاً غريمه في فكره. وهكذا، أخيراً، سيحصر الخلوغ المسكين، في أثناء الفصل

كفاية في عالم يلزك وخاصة في أوساط الصحافة، والذي يفسد أجمل مواهب الذكاء بضعف شخصيته ولعدم مساندته بفكرة راقية عن ميوله. فجلونديه، المتقد نباهة، والخشي جانبه بسبب سخرياته، ولكن الكسول والذي تنقصه المواظبة، ليس سوى خطيب، عاجز عن منع قلمه عن يطلبه منه. إذ الصحافة في نظره إن هي إلا تلقى الجمهور، وليس لتثويره، والصحفي إن هو إلا تاجر كلمات منمقة، ولكنها فارغة المحتوى؛ - وهكذا سيقوم بلونديه بتعليم لوسيان ده زيميري* وهو يبين له كيف يمكن كتابة ثلاثة مقالات متناقضة ولكنها آسرة أيضاً عن الموضوع الواحد. وهذا الناصح الكلمي ليس مع ذلك رجلاً لثيماً، وهو يسيء إدارة أعماله فعلاً؛ فهو لم يخلص لبيداياته اللامعة، وسيعيش خاملاً مكتفياً بما تيسر لديه وسيتهي به المطاف إلى أن يجد نفسه على حافة الانتحار، وقد اضطر، بعد سنة 1830، إلى الاكتفاء بمنصب الوالي. وهو، مع لوسطو وناتان، يمثل خير تمثيل هذه البوهيمية الأدبية التي يتعارض معها نادي دارتيز* الوقور. وبأختصار، إنه - كما يقول بلزك - «رجل فتاة»، جذاب ومثبط للهمة، يستطيع في الوقت نفسه أن يكون طيباً وخوئناً بالتزوة، أحد أولئك الرجال الذين يمكن أن نُحبهم ولكننا لا نستطيع تقديرهم. - م.

بلوخ، ألبير (BLOCH, Albert) [53، 67، 86، 116، 154، 196]، وفيما

أشخاص واقعين آتخذهم جيمس جويس نماذج كثيراً أو قليلاً، وذلك بدءاً من السيدة جويس نفسها، نورا، التي كان أول حبيب لها هو النقيب مولفي هذا، والتي ستجيب «نعم» هي أيضاً للكاتب في حدائق هوث المزهرة. وساهمت امرأة اسمها السيدة سانطوس، المشهورة بعلاقاتها غير الزوجية، وزوجة فاكهاني أقام معه جويس علاقات لبعض الوقت، ساهمت في الصورة الشخصية للزانية. ومنحت فتاة اسمها الأنسة ديلون، وهي إسبانية الأصل وصديقة لآل جويس في دبلن، منحت أيضاً بعض الملاح لهذا التأليف، إلخ. ومن هذه التركيبات سنقي خصوصاً على الحيوية المدهشة التي استطاع المؤلف أن يمنحها لمخلوقته. ولعله من باب التقابل وحده أن احتلت مولوي بلوم مكانة في رواق البطلات الأوريات، اللاتي يؤلفن صورة المرأة العميقة المعقدة التزوية من بينيلوب إلى الأميرة ده كليفت، ومن ديودر إلى مكرتيت، ومن إنزولدة* إلى مدام بوفاري* - م.

بلونديه، إميل (BLONDET, Emile) [268]. شخصية من شخصيات مطوّلة «الملهاة البشرية»* لأونوريه ده بلزك*، ترد أساساً في رواية «الأرواح المفقودة»* (1837-1843) وفي رواية «الفلاحون» (1844). ابن شرعي للقاضي بلونديه، متحدر في الواقع من علاقة أمه بوالي المدينة، ويدين لرعاية أبيه الحقيقي بالقيام ببدايات لامعة في الصحافة. يقدم بلونديه المتغير الأكثر عاطفية لهذا النمط من الرجال، الشائع

بعد جاك دي روزي [Jacques du Rozier]. شخصيتان في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل پروست*. بما أن بلوخ ينتمي إلى عائلة ياريزية من البرجوازية اليهودية، وبما أنه رفيق للساد*، أكبر منه سناً بعض الكبر، ومعجب بلوكونت ده ليل وييركوط* ومحتقر لراسين، فإنه يتصنع في كلامه عن هؤلاء الكتاب؛ وهو يزعم أبوي مارسيل. وبنه سوان* إلى أنه يشبه محمد الثاني كما رسمه جنتيل بيليني. ومع ذلك، فإن إفساء لبلوخ هو الذي سيقرب «تصور» مارسيل للعالم... يُدعى بلوخ إلى حفلة استقبال عند المريزة ده فيلبارتيس*، فيبين فيها من سوء تربية ورعونته. وبالرغم من أنه مرتبط بسوان - لو*، فإنه يحدث السارد عنه بكراهية. بل يتشاجر مؤقتاً مع مارسيل في شأن شارلوس*، ويأخذ السارد على نقاجه. غير أنه يبدو وقد أوحى ببعض الأهتمام لشارلوس، الذي سيتبني المطاف بالسارد إلى أن يقديه له، في إحدى محطات القطار الصغير، في ضونفصير. إن السارد، الذي يزعمه تباهي بلوخ الصاحب، يتذكر على كل حال بأنه عود عينيه وقلبه فيما مضى تناغمات أدبية دقيقة. ومن جهة أخرى، فإننا نرى بلوخ يتقد موريل* المدين وهو يُقرضه خمسة آلاف فرنك من عمه نيسيم بيرنار*، الأمر الذي لا يفيد إلا في تعريضه لكراهية موريل، الذي صار معادياً للسامية في فترة قضية دريفوس. وبلوخ دريفوسي مناضل بالضبط، يجعل سوان والأمير ده كيرمانت* يوقعان عرائض لصالح بيكار.

ويلاحظ پروست، الذي يصف لنا أسرة بلوخ في البليك، على الشاطي، يلاحظ أنه إذا أمكن الأسر اليهودية للبرجوازية الصغيرة أن يكون لها نقائص مزعجة معينة، فإننا نجد فيها أيضاً فضائل نادرة بما فيه الكفاية. ثم إن بلوخ، المؤلف المسرحي الذي ذاع صيته، والذي هو قيد الشيخوخة، ينال امتيازاً عظيماً خلال حرب سنة 1914. ويتبدى دورياً شوفينياً أو معادياً للروح العسكرية بحسبها هو معنى أو يظن بأنه «صالح» للخدمة. وبعد وفاة أبيه، يتخذ حبه البنوي شكل عبادة حقيقية. ولا يتعرفه السارد إلا بصعوبة، عندما يلتقي به ثانية، بعد سنين كثيرة، وقد اتخذ اسم جاك دي روزي، وتبنى أناقة انكليزية غير فيها حتى وجهه؛ فخلف نظارة أحادية الزجاج، كانت ملامحه قد صارت متعالية وجافية ومرجحة. - م.

بريوطي - كونصالفي، هانيبال، المريكز ده (BRÉAUTÉ-CONSALVI, Hannibal, marquis de) [196، 215-216]. شخصية في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل پروست*. ظهر أولاً في كتاب «من جهة بيت سوان»* (1913)، بصفته الكونت ده بريوطي - كونصالفي ويلقبه أصدقاؤه «بابال». ونراه في بيت السيدة سانت - أوفيرت*، حيث يُذهل نظارته الأحادية الزجاجية السارد*. ونجده ثانية في حفلة مسائية في بيت الدوقة ده كيرمانت*، حيث يحسب السارد أولاً ملحقاً في مفرضية السويد، ثم شخصية شهيرة. ويصف لنا پروست لهجته وطريقته الخاصة في التحية ويُبرز الامتياز الذي يتمتع به في

ضاحية سان جرمان، مع أنه يزعم أنه يكره العالم. ويُحسبُ بروتوي - كونسالفي علامة، ولكن لديه جانباً ريفياً. وسيصير عاشق أوديت* سوان. وستقول عنه أوريان، التي كان صديقها، ستقول عنه، بعد وفاته، «إنه كان نفاعاً» ! ولعل نظارة السيد ده بروتوي أحادية الزجاجا كان قد استوحاها بروست من نظارة لوي ده تيرين. - م.

بريشو (BRICHOT) [73، 85، 115، 196، 215، 222 (هـ 37)]. شخصية في رواية «بخأ عن الزمن الضائع»* لحامسيل بروست*. أستاذ الأخلاق في جامعة الصوربون (وعالم أشتقاق متحدث في أوقات فراغه)، ويتمي منذ مدة طويلة إلى «عشيرة آل فيردوران* الصغيرة». غير أنهم يدون لا يقدرونه إلا تقديراً متواضعاً؛ وبالرغم من الإطراءات المبالغ فيها التي يطريه بها السيد فيردوران، فإن السيدة فيردوران لا تتحرج في انتقاده؛ وبالمقابل، فإنه يهر زملاءه في الصوربون وهو يحدّثهم بطريقة مثيرة عن «حفلات فيردوران المسائية». وكانت له فيما مضى علاقة مع غسالة وأجبرته السيدة فيردوران على مقاطعة عشيقته. إلا أنه صار، بعد ذلك بقليل، مفرماً بالسيدة ده كامبرير - لوكرندان*، التي تفصله السيدة فيردوران عنها مرة أخرى. وعلى أثر هذه الأحران، يكاد بريشو يصير أعمى ويذمن المورفين. ويعلم منه السارد* ما كان عليه صالون آل فيردوران، بشارع مونتايفي، في الفترة التي سبقتي فيها سوان بأوديت* ده كريسي : لقد

كانت النواة الصغيرة غير النواة، والنبة غير النبة؛ وكان إيلستير* يقوم فيه بهزجات، ويرسم ألبسة من الورق من أجل الحفلات الراقصة المقتعة. وإذا كانت لسريشو صداقة مع شارلوس*، فإن حضور البارون كان يسبب له قلقاً معيناً أكثر فأكثر. لقد كانت دعابات الجامعي الفجة تخلي المكان لشعور قاس : فقد كان يطمئن وهو يستشهد بصفحات لأفلاطون وبأشعار لقرجيليوس. ويدهش السارد لأن يستطيع بريشو، وهو الغني البليد، بل السوقي، أن ينال إعجاب شارلوس، الذي عادة ما يكون أكثر إلحاحاً؛ ولكن ذلك الإعجاب نابع من أن بريشو يبدو محبباً إلى نفس شارلوس ويستشهد في الوقت المناسب بنصوص الفلاسفة اليونان والرواة الشرقيين التي تزين بمختارات شعرية غريبة ومثيرة ميول البارون الخاصة. ولن يمنع هذا الجامعي العجوز من أن يصير - بدناية - شريك آل فيردوران في الضربة التي وجهها للبارون ده شارلوس. وخلال حرب 1914 - 1918، يكتب بريشو مقالات يومية لأجل جريدة «الزمن»، وهي مقالات فيها من الادعاء والتحدث الشيء الكثير، ولكنها غنية أيضاً بالتهجر؛ وقد زادت من شهرته وجرت عليه في الوقت نفسه انتقادات كل من شارلوس والسيدة فيردوران واستهزاءاتهما. (وقد سمته السيدة فيردوران «Chochotte»). ولاشك في أن هذا التطور المتأخر لسريشو قد استوحاه بروست من المقالات التي ينشرها جوزيف رايناش في جريدة «الفيكارو» خلال الحرب، باسم مستعار هو بوليب. - م.

دهشة پاسپارتو عظيمة، عندما رأى سيده وقد عاد قبل أربع ساعات على غير عادته وأعلن له أنهما سيسافران معاً في الحال للقيام بجولة حول العالم... في ثمانين يوماً. وطن پاسپارتو الأمر مزحة من مزحات فيلياس فوك؛ فلربما توقفت الرحلة في دوڤر أو كالي؛ ولربما كان متهاها پاريز؛ ولكن ليس أبعد من ذلك! لكن عندما وجد پاسپارتو نفسه مع سيده في بوميبي على كل حال، حدث تغيير في ذهنه. فما كان منه إلا أن أخذ مرافقة فيلياس فوك مأخذ الجِدِّ، ولكن بهدوء يقل كثيراً عن هدوء الرجل النبيل الذي يرافقه. فكان يعد الأيام المتقضية ويبيد، ويلعن الاستراحات والتوقفات والوقوف (وسيمتحن صبره امتحاناً عسيراً عندما توقف القطار الهاسيفيكي ثلاث ساعات طوال بسبب قطع بقر البيزون المؤلف من عشرة آلاف رأس والذي كان يعبر الطريق). وفي أثناء عاصفة سيتعرض لها الزورق الذي يقل فيلياس فوك، في المحيط الهندي، نرى پاسپارتو الذي يخشى تأخرًا جديدًا، نراه يتسلق الصواري، ويساعد على كل القلوس بخفة قرد، مُدهشاً طاقم رجال السفينة. ويفقد سيده في هولك - كونك فيكتشفه هذا الأخير، في أثناء عرض في سيرك بوكوهاما، وقد وُظف في فرقة بهلوانيين يابانيين. وهو أخيراً الذي، عند هجوم السيِّو على القطار الهاسيفيكي، يوقف القطار أمام محطة حصن كيرلي، الذي تأتي منه تجريدة من الجنود في الوقت المناسب بالضبط لإنقاذ المسافرين. لكن پاسپارتو مشغول بهم آخر؛ فقي عجلة الانطلاق،

برنار، السيد نيسيم (BERNARD, Monsieur) [215]. بين كل اليهود الذين يردون في رواية «مخاً عن الزمن الضائع»* لحامرسيل پروست*، فإن أكثرهم تميّزاً هو لوفانتان المعجوز هذا الذي يسكن أروقة قصر بالييك الكبير الشبيهة بأروقة سراي في بغداد، والذي هو دأب البحث عن لاري شابّ ما. وحياته مزدوجة: فما أنه عم السيدة بلوخ، وشديد الارتباط بعائلته، فإنه يتمتع بامتياز معين لدى أطفال ابنة أخيه الذين يستزنون به أحياناً مع ذلك. ويتباهى بكونه على معرفة سابقة بالسيدة ده مارصانت، الأمر الذي كان صحيحاً فعلاً. ويحكى لنا پروست متفكهاً مغامراته العاطفية السيئة من جهة سلوم. - م.

پ -

پاسپارتو، جان (PASSEPARTOUT, Jean) [203]. عند استحضار شيخ فيلياس فوك*، لا يمكن فصل هذا الأخير عن خادمه، وهو شخصية أخرى مثيرة جداً، تخيلها جول فيرن* في روايته «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»* (1873). وجان پاسپارتو هذا، الفرنسي رفيع النسب، هو في الثلاثينات من عمره. إنه ولد شجاع، طلق الحيا، مستدير الرأس. كاد يمتن كل المهنة، وآخرها فُرَّاش في إنكترأ؛ ولما فقد عمله، مثل بين يدي فيلياس فوك، الذي كان قد طرد خادمه. وتكون الخدمة مريحة تماماً مع فيلياس فوك، الذي وجوده منتظم جداً، والذي لا يسافر، ولا يغيب أبداً. ولم كانت

بيرسبي، الدكتور (PERCEPIED, Docteur) [144].

برادا (PRADA) [222 (هـ) 36].

ج -

جاك القُدري (JACQUES LE FATALISTE) [246، 270 (هـ) 4]. شخصية في رواية «جاك القُدري»* لـدنييس ديدرو*، (وقد نشرت بعد وفاته 1792-1796). في الطريق حيث يترآكب هذا الخادم مع سيده، ويتناول قليلاً من كل شيء، من النساء، من الجِرَاح في الرُكَب، من الحرية، من الحتمية، من العلاقات الغرامية الصعبة، إلخ.، يحمل معه، وهو الحَجَّاج، ألميء قريحة ومفارقات، الغنيّ فلسفة، يحمل معه ذكريات أدبية كثيرة. إنه يشبه إحدى شخصيات الكاتب الفرنسي فرانسوا رابليه؛ ويذكر بسانشو إحدى شخصيات الكاتب الإسباني ثريانتييس في روايته «ضون كيخوطله»*، بل ربما يذكر أكثر بالعريف تريم إحدى شخصيات الكاتب البريطاني شتيرن في رواية «حياة تريمسترام شاندي وآراؤه»* (1760-1767)، التي كان ديدرو معجباً بها أيما إعجاب. والحق أن جاك هذا، ألفتار المهدار، يصعب معرفته؛ فهو يبدأ في قص غرامياته علينا، ولكن كثيراً من الأحداث العارضة في طريق المسافرَيْن، تُعزِّجُه عن حكايته؛ ونحمل أحياناً على عدم تصديقه، وعلى ألا نعتبره سوى شخصية حكاية مسلية، طائشة، لا تفكر إلا في إضحاكها

ترك الغاز في غرفته موقداً؛ ولما أقر بذلك لسيدة، أجابه هذا الأخير في هلوه بأن تكلفة ذلك ستخصم من أجرته. وما كان من الشقي إلا أن أكب خلال هذه الرحلة العجيبة على سلسلة أخرى من الحسابات، مضيئاً كل يوم ثمن أمتار الغاز المكعبة التي تحترق عبثاً وسيبلغ ذلك 1920 ساعة: إن باسپارتو هو نمط أولئك الخدم النموذجيين، الذين هم كثيرون في عمل جول فيرن الأدبي، والذين هم متعلقون بأسيادهم في تفان لا حدود له. وغالباً ما تتعارض شخصيتهم تعارضاً تاماً مع شخصية أسيادهم؛ وهذا هو شأن باسپارتو حاد الطبع، الذي لا يستطيع أبداً أن يفهم الطبع الهادي والسكون الأبدى لسفيلياس فوك، خصوصاً عندما توشك الأمور الخفية أن تعرّض نجاح رهانه للخطر. - م.

پاري، الكونت ده (PARIS, Comte de) [73].

پارم، الأميرة ده (PARME, la princesse de) [65، 114].

پارميسفال (PARSIFAL) [209، 263].

پوارو، هرکول (POIROT, Hercule) [199]. (← أيضاً كريسبي، أكاتا).

پوتبوس، البارونة (PUTBUS, la Baronne) [69].

پيکار (PICQUART) [52].

والشر كلمتين بسيطتين، وينادي بالأنانية واللامبالاة، ولكنه يغضب على الجائرين ويُعرض نفسه للضرب من أجل الدفاع عن فتاة اسمها فانون، بحسبها ابنة مضيفته بينما ليست سوى خادمتها. وهذا بالذات، يكون جاك هو ديدرو نفسه: فكما عند الفيلسوف، فإن القلب يتخاصم دائماً في نفسه مع الفكر، وتقنعه غريزة لا تُقهر: بالطيبة، بالكرم، بالعاطفة، وتدفعه إلى الاحتجاج على الشر، في حين ينخرط عقله في فلسفة مادية باردة. ولكن ألا يتجاوز بهذا خالقه، أولاً يجسّد - بهيئة غريبة - مأساة القرن الثامن عشر، الشكّيّة الرُّبديّة، بل الملاجئة، المفارقة، والمهدّدة مع ذلك بثورة الشعور هذه التي سيجسّدُها خصم ديدرو اللدود، جان - جاك روسو؟ - م.

جان سانتوي (← رواية «جان سانتوي»*)
[49، 249، 258، 259].

الجلد أو السيد أميدي (Le GRAND-PERE ou Monsieur Amédée) [275 (هـ-70)]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل بروست*. وأميدي هذا، الذي هو أقلّ ودّاً وجاذبية من زوجته (← المجلدة)، يبدو نمط الشيخ البرجوازي بالذات الذي يفيض بالأحكام المسبقة، ترجمان «حكمة العائلات» وليس «حكمة الأمم». وهو يعرف بدقة كل ما له صلة ببرجوازية پاريز وكومبري، وشجرة أنساب الناس، وأوضاعهم المادية الحقيقية، والأسباب الحقيقية التي جعلتهم يرتبطون

بأحاديثها الغريبة. غير أن لهذا الشخص غريب الأطوار أمثالاً ملأى بالحكمة. فهو يمثل ذاته، ثم يمثل غيره، وهذا الغير لا يبدو سوى ديدرو نفسه بالتأكيد. وليس معنى هذا أن الفيلسوف لم يجعل أي شيء من سيرته الذاتية في غراميات جاك ولا في المغامرات الروائية لسقره. ولكن هذا القلب، وعبقريّة المفاجئيّ هذه، وهذا الميل إلى المفارقة والافتتان به، وهذا التألق في تقنيع أفكار أصيلة بل خطيرة أحياناً بأقنعة مسلية، هذه كلها سمات خاصة بديدرو وميزة له، كما أن فلسفة جاك الساخرة (التي أكسبته لقبه) تعبّر عن بعض الأفكار العزيزة على قلب الموسوعي. إن جاك قدرّي (ولعلنا نقول بلغة عصرنا الحاضر إنّه حتمي)، أي أنه لا يرى في الحياة غير سلسلة من القوى العمياء التي يتوهم الإنسان أنه يطوعها بينما هو في الحقيقة لا يسعه إلا أن يدعن لها. وهذا الموقف النظري تأتي مغامرات جاك المتتابعة في فوضى لتؤكّده وتثبته: فالأحداث تبدو فعلاً متروكة للصدفة وتفلت باستمرار من إرادة الشخصيات. ومنذئذ يبدو أن جاك ليس له أن يختار سوى جانب اللاأخلاقية والسهولة، ما دام لا شيء له معنى. غير أن جاك ليس قدرّيّاً حقاً، إنه لا يتمكن من أن يكون كذلك. وهذه - في العمق - هي الأهمية الكبرى لهذه الشخصية. فأفعاله تأتي باستمرار لتكذب نظرياته؛ وهو لا يني يناقض نفسه، ويبيع مبادئه بأرخص الأثمان، شريطة أن يررّ نفسه بحيل ما؛ وهو لن يفرح لشيء ولن يحزن على شيء، مع أنه في الواقع رجل انفعالي؛ وسيحاول أن يعتبر الخير

226 (112هـ)]. إن جدة مارسيل بروست* لأمه* من أبلغ وجوه رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»* أثراً؛ ثم إنها تبدو صورة لأم* السارد*. وهي تدعى السيدة أميدي، تبعاً لاسم زوجها، ولكن أسمها بالولادة هو باتيلدا. وتعتبر في وسط كومبري الريفي، «حماة» بعض الحق، وذلك بالنظر إلى الغرابة التي تتميز بها في هذه الأسرة الريحوازية. وتشكل مع ابنتها ما يسميه بروست «العرق السليم» في كومبري: فنظرتها هي من الرقة بحيث تبدو وكأنها تداعب من تحبهم. والمؤلف المفضل عندها هو مدام ده سيفيني، التي تحب الاستشهاد بها. وهي تختار هداياها بدقة متناهية: فإذا أهدت منظرًا من كاتدرائية شارتر، كان ذلك بناء على لوحة لسكورو، من نقش نقاش جيد. ومع ذلك، يوح لنا سارد رواية «بمخاً عن الزمن الضائع» بأنه يأخذ عنها تفانيها، إلى درجة قد تُفقد كرامتها بسهولة. وبما أنها معجبة بجورج صاند، فإنها تعتبر الفضيلة قائمة في الشهامة. وتكرس لأمرتها وخدمتها والتعساء الذين تلقي بهم الصدقة في طريقها، كنوزها من الحب والسخاء. وتغشى على سبطها «نقص الإرادة» الذي ينم عنه؛ ومع ذلك كان عليها، كأبنتها، أن ترضخ أمام الطاقة التي يفرض بها «مارسيل» المريض رغباته. وهي، فوق هذا كله، تحب العظمة البسيطة سواء في اللق البشري أم في الطبيعة: فهي تنم عن تعلق خاص ببرج أجراس سانت - هيلير. ويحدث لها أن تعبر، في سذاجتها، عن أحكام قد تبدو غريبة لعامة الناس والحق يقال. ذات يوم

بعائلة ما أو يتفصلون عنها، كما أنه يتذوق ذلك بصفته ذواقة حقيقياً. وما إن يصحب سيبطه (← السارد) صديقاً جديداً، حتى يخمن إن كان إسرائيلياً، فيأخذ في ترديد لازمة أغنية «اليهودية»* لهاليقي أو في استظهار بيت من مسرحية «إستير» لرواسين... (والواقع أن الشخصية قد صوّرت، ولو أن بروست لم يكن يهودياً، من جهة السيد ناتي ويل جده الحقيقي لأمه). وكان السيد أميدي فيما مضى أحد أفضل أصدقاء والد سوان*، الذي عرف قليلاً علاقاته الغرامية المشرقة، ولكنه رفض أن يسلم بطلب سوان الذي حمله على الاعتقاد بأن هذا الأخير لم يعد يحب زوجته. وهو يتنزه أحياناً مع أبيه* من جهة بيت سوان، ويتذكر ماضي صديقهما الذي عرفه منذ أيام غرامياته مع أوديت* ده كريسبي. وقد عرف أيضاً السيدة فيردوان*، ولكن هذه الأخيرة تحدت عنه السارد بأزراء. وقد تشاجر السيد أميدي منذ عهد قريب مشاجرة عنيفة مع «الحال أدولف*»، أخيه، لأن هذا الأخير كان قد استقبل السارد وهو في صحبة «السيدة ذات اللباس الوردية»، «العاهرة» التي لم تكن سوى أوديت ده كريسبي. ويتألم السارد، الذي يحب جلته، عندما يرى السيد أميدي، الذي لا يطوق أن تتعذب زوجته، وقد استسلم لإغراء المشروبات الكحولية المنوعة عليه منعاً كلياً. ولا يمكن أن يلمر لنا موقفه العرقي لحظة موت زوجته. إلا صادماً. - م.

الجلدة (La GRAND-MÈRE) [63، 119،

دخلت إلى بيت آل جويان* لرتق فستانها، فأعتبرت بنت أخي جويان «كاملة»؛ وبالمقابل اعتبرت الأمير دي لوم، الذي يصير الدوق ده كيرمانت*، «رجلاً عادياً». ولم يرق لها بلوخ* أيضاً؛ ولكنها كانت معجبة بدوق سوان*.

وتتبع الجدة نصيحة سوان، فتذهب بسببها إلى بالييك، أملاً في أن يفعه هواء البحر. ويصف لنا پروست بطريقة رائعة الصداقة التي تربط «مارسيل» بجده، والعلاقة الحميمة التي تسود بينهما وتجعلهما يتفاهمان بالإشارة، والنقرات التي ينقرانها على الجدار الذي يفصل غرفتيهما ليعلن كل منهما للآخر أنه قد استيقظ. وفي بالييك تلتقي الجدة ثانية بالسيدة ده فيليباريزيس*، التي كانت صديقتها في الطفولة؛ فتقدم لها سببها. وهي نفسها مجرّدة من كل نفاج، وبذلك تختلف عن سببها. ومع ذلك يتعرف «مارسيل» بفضلها على سان - لو* وينفذ إلى وسط آل كيرمانت*. وبينما هي في بالييك، تظن ذات يوم أنها ستتموت عما قريب، فتسأل سان - لو أن يأخذ لها صورة شمسية، حتى يمكن سببها أن يملك صورة لها؛ أما السبب العاق، فلم يفكر إلا في الاستحفاف بالاستعدادات التي قامت بها كي تبدو أقل شيخوخة في هذه الصورة الأخيرة، لأنها كانت قد نجحت في إخفاء مرضها عنه. وفيما هي تنتزه مع السارد في الشانزليزيه، تصاب بوعكة مفاجئة؛ وسيكون ذلك بداية احتضارها، الذي يصفه لنا پروست بطريقة مؤثرة، في صفحات هي من أجمل صفحات

عمله الأدبي كله. وفي الأيام التي سبقت موتها، عندما كانت غارقة في الجمود الذي يدعوه الأطباء غيبوبة، كانت ترتعش مع ذلك كورقة عندما تسمع زنات الجرس الثلاث التي ينادي بها سببها فرانسواز*.

وعندما علم «مارسيل» بموت جدته، لم يحزن عليها، في بادئ الأمر؛ ولكنه بدأ يعاني عندما جعلتها التذكريات اللاإرادية حية في نفسه؛ وذلك ما سيسميه «تقلبات القلب». وفيما بعد، سيندم السارد وسيأخذ نفسه على أمانيته، فيفكر في موت جدته وفي موت ألبيرتين* سيمونيه في آن واحد، وسيحس «بأن حياته مدنّسة بجريمتي قتل...». وستعيش الجدة المتوفاة زمناً طويلاً في أحلام سببها. وتنتهي ابتها، أم السارد، وهي تشبها شيئاً فشيئاً، بما أن الوجهين يبدوان وقد أنصهر أحدهما في الآخر وصاروا لا يشكلا ن إلاً وجهاً واحداً. - م.

جويان (JUPIEN) [67، 80، 97 (هـ-88)، 107، 134، 196، 213، 274 (هـ-61)]. شخصية في رواية «بخطأ عن الزمن الضائع»* لمارسيل پروست*. وهو صانع صُنّدر يوجد حانوته الصغير في فناء قصر كيرمانت* بالذات - الذي يملك فيه أبوا السارد* أيضاً شقتهم. وسنعلم فيما بعد أنه ابن عم أوديت* ده كريسي إلى حدّ ما. والسارد شاهد على «لقاء»ه بالبارون ده شارلوس، في فناء القصر، ويحضر من خلال شق في حاجز حشبي، يحضر مشهداً يشبّهه بتلقيح حشرة الطبانة لنبته السحلية (وهو إحدى أكثر حداثات العمل الأدبي

الهرستي جراً). ولجويان بنت عم،
خيطة، يطلب محمي شارلوس، عازف
الكمان موريل*، يدها. ويألف شارلوس
وموريل عادة الهجيء «لتناول الشاي» كل
يوم في بيت آل جويان: يمكن أن يبدو الأمر
مدهشاً، لأن صانع الصكر قد يكون،
حسب السيدة فيردوران، مجرماً سابقاً
محكوماً عليه بالأعمال الشاقة. وجويان
مخلص تماماً للسيد ده شارلوس. وقد كان
كذلك حتى أنه اكتشف موريل في مبغى
مايفيل، وساءه أن علم أن عازف الكمان
كان قد عقد علاقة مع روبر ده سان -
لو* (ثم إن موريل فسخ خطوبته لبنت عم
جويان بطريقة فظة). وعندما سيتشاجر
شارلوس مع موريل فيما بعد، سيفتح
جويان المخلص له «فندقاً خاصاً» سيُجلد
فيه البارون... ثم إنه صار قيم منزل شارلوس،
وروى للسارد أنه إذا تولى هذا البيت
المشبو، فإنما لـ«تسلية شيخوخة» حاميه.
ثم إن جويان رجل موهوب، يتمتع بكثير من
الخبرات؛ ونجربنا پروست بأن «حسه
الفطري البسيط، وميله الطبيعي هما اللذان
كانا قد جعلاه - من قراءات بسيطة يقوم
بها بلا تبصر، وبلا مرشد، وفي أوقات
الفراغ - يركب تلك اللهجة الدقيقة التي
تستشف فيها كل التناظرات اللغوية وتنم عن
جمالها». وعندما شاخ شارلوس، وشلت
أطرافه، وكاد يصاب بالعمى، ولم يعد سوى
خرقة بشرية، سيكون جويان هو الذي
سيسهر عليه بحنان ورقة. - م.

جوكابيلو (JOCABEL) [231، 233،
242، 244].

جوليان (← صوريل، جوليان).

جيزن (JASON) [188].

جيكيس (GYGÈS) [126 (هـ-31)].

جيلبرت ده سان - لو (GILBERTE DE)
(SAINT-LOUP) (← جيلبرت سوان).

جيلبرت، سوان (GILBERTE, Swann)
[56، 58، 61، 66-69، 74، 82-
83، 85، 88، 91، 96 (هـ-64)،
103، 105-106، 117-118، 123،
(هـ-7)، 133، 135، 144، 154،
157-159، 166، 171 (هـ-50)،
172 (هـ-56، 61)، 210، 211،
252، 275 (هـ-72)]. شخصية في رواية
«بجنا عن الزمن الضائع»* لمارسيل
پروست*. هي بنت شارل سوان*
وأوديت* ده كريسي، وأول حب لسارد*
رواية «بجنا...»، الذي يراها أولاً في
كومبري، في طريق طانصونفيل شديدة
الانحدار، حيث تومي له هذه الطفلة الشقراء
إيماءة تلبو له غير محتشمة. وفي هذه اللحظة
بالذات، تناديه أمه، فتبتعد... ويجدها
«مارسيل» مرة أخرى في الشانزليزيه،
حيث يلعبان معاً على المرجة الخضراء
الكبيرة، قرب الأحصنة الخشبية. وعندها
تعطيه كربة من العقيق، وكراسة لبيركووط*
عس راسين، لأنها تعرف الكاتب الشهير،
الذي هو أحد أصدقاء أبيه. وهذا يزيد مرة
أخرى من امتياز جيلبرت في نظر

«مارسيل». وفي المساء، يتصوّر - وهو في البيت - أنه سيتلقى منها رسالة ستعترف له فيها بحُبّها. ويتدله هو نفسه حتى الجنون بالفتاة الصغيرة. وذات يوم يتصارع «مارسيل» بحب مع جيلبيرت التي تهرب... ويحس بأن آل سوان لا يقبلونه ويعاني من إحساسه هذا. وظلت رسالة كان قد كتبها إلى جيلبيرت بمناسبة رأس السنة بلا جواب؛ ومع ذلك، فإنه عندما سيمرض، ستكتب له خلال نقاهته وسيذهب إلى بيتها لتناول اللَّمجة. ويكتشف أنها تشبه سوان وأوديت في الوقت نفسه. وأمثلاً في استدراجها، يتظاهر باللامبالاة. وعلى أثر حَرْدٍ، يكتب إليها رسائل متناقضة، لا تجيب عنها؛ وهكذا يبدأ انفصالهما. ويسعى جاهداً في خنق هوى الشباب هذا في قلبه. وسيعلم، في وقت لاحق، من إحدى الوصيفات أنها - في الفترة التي كان يتردد فيها يومياً على آل جيلبيرت - كانت تحبُّ شاباً غالباً ما كانت تراه أكثر منه. ثم إنه كان لديه فيما مضى شك في ذلك. هكذا، فإن كل ساعات الرقة التي كانت قد أسعدته إسعاداً، عرفها الجميع على أنها حادثة من صديقتة على حسابه وسيعاني من أنه كان مغفلاً كل تلك المدة الطويلة. ومع ذلك، تحمى الساعة التي يُجبرُّ فيها السارد على الاعتراف بأنه لا يمتنع الآن عن زيارتها إلا ليتحاشى سُخرة وليس ألماً، ولو أنه كان قد عانى أولاً، وهو يكتب إلى جيلبيرت أنه لن يراها أبداً؛ لكن صلته بالفتاة لم تمتزج أبداً بالشهوة كما سيحدث فيما بعد مع

أليبرتين*. وهكذا، فإن اللامبالاة التي كان قد تظاهر بها تجاه جيلبيرت صارت حقيقية، لأن الحياة فصلت بينهما.

والحال أنه يلمح، فيما بعد، ثلاث فتيات تذكره هيتن الأنيقة والنشيطة بما كان قد أغراه في عصابة أليبرتين الصغيرة. وترميه إحدى الفتيات الثلاث، وهي الفتاة الشقراء التي لم تعجبه إلا قليلاً عندما نظر إليها نظرة عابرة، ثم ألهمت مشاعره عندما ألفت إليها. وبما أن هؤلاء الفتيات يخرجن من قبة قصر كيرمانت، حيث يملك أبوا «مارسيل» شقتهما، يسأل البواب عن هويتين. ويصرّح له البواب أن الشقراء، التي كانت قد سألت عن الدوقة، اسمها تقريباً «ديپاروشقيل». فيدق قلبه لذلك بكل ما أوتي من قوة؛ فلعلها تكون الآنسة ديپوروشقيل، التي كان سان - لو* قد عرفها في مبغى. غير أن روبر، الذي أبرق إليه، يرد بأنها ليست هي. ولكن بعد ذلك ببضعة أيام، في أثناء زيارة لبيت آل كيرمانت*، يلتقي هناك بالآنسة ده فورشقيل، أي جيلبيرت، التي تبناها زوج أمها الثاني والتي تستقبلها أوريان الآن. وحينها يكشف السارد نفاقها، وفضولها الذكي لمعرفة وجهاء القوم. لقد نسيت أباه الذي لم يعد اسمه يُذكر أمامها. وصارت توقع باسم ج. س. فورشقيل. (ويرى پروست علامة نفاق في هذين الحرفين الابتدائين). وعلى ذلك الأساس، يتلقى السارد من جيلبيرت رسالة تعلن فيها زواجها سرورير ده سان - لو. فيحزن السارد في البداية لخبر هذا الزواج الذي

آلان - رونيه لوساج* وهو في الأدب الفرنسي نموذج «الأفاق» ذي الأصل الإسباني، التشرذ الذي تخلطه حياة التشرذ بكل الأوساط المجتمعية، من أدناها إلى أعلاها. ولكن بيننا الأبطال العديدون للرواية الغمارة الإسبانية مجرد خيط رابط بين سلسلة من الأحداث واللوحات، يكسب جيل بلا خلال الرواية تماسكاً نفسياً يكاد ينقص أسلافه. وتعين مغامراته المتلاحقة مراحل تجربته للعالم وتشكل شخصيته التدريجي. وجيل بلا، عندما غادر أسرته في سن السابعة عشرة، ليس إلا كائناً عادياً، حرّاً تماماً، لم تشكل التربية ولا الوراثة. وبالفعل، فقد آعنتي لوساج - كما فعل روسو في رواية «إميل» - بتصور كائن أقل تفرّداً ما أمكن في البداية، حتى تكون مساهمة التجربة ودورها المكون كبيرين أكثر مما يمكن. وجيل بلا «ساذج» قبل كل شيء، أي طبيعي؛ وهو لا يتميز إلا بمحائص عمره، دون أي عيب من العيوب، ودون أي موهبة من المواهب التي قد تميزه. وتعلمه تجربته الأولى، في التزل، أن يحترس من الغير، وعلى رأسهم المتعلقون؛ ثم يتبدى له العالم تحت كل مظاهره؛ وسيشكل تتابع ردود فعل البطل تجاه هذا الكون شخصيته شيئاً فشيئاً وسيمتحنه «وجوده». وليس من الصدفة أن المؤلف لا يرسم ولو مرة واحدة صورة بطله الشخصية، على مر صفحات الرواية السبعمئة؛ إذ كانت كل صورة شخصية ستوشك أن تثبت اعتبارياً كائناً في مصير مستمر، أو أن تفرّد هذا الكائن الذي تتأق قيمته الرمزية من افتقاره الأولي

يُبعده عن أجزاء معينة من حياته الماضية. ولكن جيلبيرت تدعوه إلى أن يقضي بعض الوقت في طانصونفيل، التي يستعيد فيها ذكريات الزمن الغابر. ثم إن جيلبيرت، بعد أن كانت سعيدة بوضعها المجتمعي، صارت لا مبالية به. إن روير يجاملها، ولكنه يخونها. وعندها تبوح جيلبيرت للسادد ببعض التفاصيل عن ميول ألبيرتين. فهي تعترف له بأنها أحببت فيما مضى. وتخبره أيضاً بأن الشاب الذي كانت تنزّه معه يوم كان «مارسيل» قد فاجأها في الشانزليزيه ليس سوى ليا «متنكرة». وبعد أن مات سان - لو، في أثناء الحرب، ميتة بطولية، عادت جيلبيرت إلى طانصونفيل، التي توجد في منطقة المعارك والتي احتلها الألمان. وصارت صديقة أندريه*. ويتردد السارد على اجتماعات حميمة في بيتها. وفيما بعد، وبالضبط في حفلة كيرمانت الصباحية لا يتعرفها مارسيل، لأنها صارت سيدة ضخمة الجثة. وهي تتحدث بأنفعال عن نظريات زوجها الاحترازية. وتقدم لـ «مارسيل» ابنتها، الأنسة ده سان - لو، التي تذكره بأبيه وأمه معاً، ويستحضر فيها مختلف مناحي حياته الماضية : فهي تشبه السارد في شبابه وتضفي قيمة جديدة على فكرة الزمن المتصرم، مُفهِمة إياه بأن ساعة الشروع في عمله قد حلت. - م.

جيل بلا ده سانتيان (GIL BLAS DE SAN-) (TILLANE) [241، 250، 255-256، 258-259]. بطل «قصة جيل بلا ده سانتيان»* (1715-1747)، رواية

مواجهة دواهي القدر الدهياء هذه، فإن الحكمة الوحيدة هي التحمل والأمل؛ أما المصائب التي تنجم عن تصرفنا، فلا بد من أن نستخلص منها العبرة ونحن نتكيف مع الواقع المجتمعي أحسن ما يكون التكيف. ذلك لأن جيل بلا، المهتم كلية بالعالم الخارجي، لا يظهر لنا خاضعاً لحوافز داخلية تماماً، من أهواء وعيوب ومثل عليا. وعلى احتجاجات الضمير الداخلية والمجانية أن تلتزم الصمت؛ إنها تستطيع أن تشرف الفرد، ولكنها لا تصلح للفوز بالسعادة. والدرس العظيم الذي تمنحه إياه التجربة هو أن يعرف كيف يلبس القناع وسط مجتمع سيظل غريباً عليه دائماً، ومن ثم فإن جيل بلا يرمز إلى الإنسان الوحيد في مواجهة القدر. - م.

- د -

دانسنسي (DANCENY) [271 (هـ 11)].

دافيد (← صيشار، دافيد).

دارياكون، السيدة (ARPAGON, Madame) d' [250].

دارجكور، السيد (ARGENCOURT,) d' (Monsieur) [116].

دومينيك ده بري (DOMINIQUE DE BRAY) [243]. شخصية في رواية «دومينيك»* (1863) لأوجين فروماتان*. إن حياته في الماضي ويبدو أنه لم يتناول الحاضر إلا لتغذية

إلى الخصوصية. ولا يتحقق خلق جيل بلا خلقاً نفسياً إلا في آخر صفحة من الرواية. فجيل بلا ينغلق على كل قيمة فوق البشرية، وعلى كل تجاوز، فيتطور على صعيد الإنسانية المتوسطة وحده؛ إنه ذكي، أو يصبحه على كل حال؛ ولكن الذكاء لا يقوم عنده إلا على اكتشاف دوافع الغير وعلى معرفة قدراته الخاصة الممكنة معرفة أدق على قدر المستطاع. إن النظر إلى الآخرين وإلى الذات كما هما بالضبط، يبدو له أسمى ممارسة للذكاء البشري. فيها أنه شجاع بالقدر الدقيق الذي قد يوشك أن يكون به النجيب مضرراً له، فإن له طبعاً حازماً لا توهنه نوابث الدهر ولا يسكره الحظ السعيد؛ وعناده نتيجة نوع من الغريزة الحيوانية، وليس ناجماً عن تدبير فكري. وهو متفائل: فخياله لا يهول النحس الذي يعرض له بغتة، ولكن تفاؤله لا يصل أبداً إلى حد الجرأة العمياء. ولا يحيط به أي إطار أخلاقي؛ والأخلاق في نظره مجموع المواقف والتصرفات التي تملئها تجربة العالم على الإنسان العادي حتى تسمح له بالعيش في المجتمع. وإذا يتسلح جيل بلا بهذه التجربة، فإنه يتبنى لنفسه بذلك أخلاقاً أبيقوريةً باحتراس وتواضع. وتظل هذه الأخلاق نسبية دائماً ومتعلقة بالوسط الذي يكون فيه الفرد مندجماً مؤقتاً، وبقدرات هذا الفرد. وبما أنه يلاحظ أن العظماء تعساء بسبب طموحهم كما أن البؤساء تعساء أبكسلهم، فإنه يسلم بأن البحث عن السعادة يجب أن يكون الحافز الوحيد للإنسان على العمل، وبأن فضيلة بشرية تماماً هي الشرط الأول لهذه السعادة. وفي

ذاكرته. ولعل كل شيء قد تبلّر فيه حول حدث وحيد وأثقت، منذ طفولته، نحو الحياة الباطنية مع الإحساس بوجوده في الواقع أكثر مما ينبغي. وهذا الحدث هو حُبّه لـمادلين ده نيفير، وهو حُبٌّ نابع من الالتئان بالمستحيل لأن المرأة المختارة متزوجة ولأن اللعبة الجادة لعلاقتها لا يمكن أن تعرف تحقّقها العادي ما دام كل منهما، فيما وراء هواهما، يؤمن بالشرف والخطيئة. ثم إنه وسط حماس اللقاءات، يقي على صحوٍ بارد وتسجل نظرتة الإيماءات والآثار والأحاديث كيما يكون للذكرى فيما بعد لون اللحظة ونسيجها الدقيقان. بل إن لطريقته في الإغواء، مع اهتمام أقصى بجعل الغير يخلط خطاه في خطاه هو وإيقاعه في إيقاعه هو، إن لهذه الطريقة شيئاً مخموقاً، هو الحركة الصامتة للصور المنبثقة في الذاكرة. ففي نفسه دائماً سعادة معتدلة، حزينة بعض الحزن، تتحاط سلفاً وتتعد وتكيف ذكراه؛ ولا وجود أبداً لاعتراقات مباشرة، لإيماءات حاسمة، اللهم إلا التهرّب من المضاجعة الممكنة؛ وباختصار، «مُخلّص» مطلق من الوعد، مع الإحساس بأن هذه الحياة غير موفقة مسبقاً لأنه يشعر بال«تكفير عن حياة قديمة مؤذية بالتأكيد وعن أخطاء لا يزال يحس بأنه مسؤول عنها». وأخيراً، فإن ما سيكون قد عيش فعلاً بينه وبين مادلين، هو نوع من الرحمة المتناوبة والمتبادلة، شيء أحرص مرة أخرى، صامت وتحرك يبطء صوّر الحلم بالذات. ومع ذلك، ففي نهاية حكاية هذا الوجود الخائب إحساساً بأن «هروب» دومينيك من الواقع ليس إلا

مظهراً، حسناً في نظر الجاهلين، وبأن تحقّقاً قد تم في نظره، أخيراً: في الحدود التي كان يسمح بها مرَضُ روحه العضال. - م.

الدوق (← كيرمانت، الدوق ده).

الدوقة (← كيرمانت، الدوقة ده).

دورقيليه، السيدة (ORVILLIERS, Madame) (d' [67]).

ديدون (DIDON) [245].

دي كرو (DES GRIEUX) [60، 71، 228-229، 239-243، 248، 268، 277 (هـ-97)]. بطل رواية «مانون ليسكو»* (1731) للأب پريشو*. «لقد أحبوا بلا حدود لأنهم أحبوا دون اختيار»، تنسحب هذه الملاحظة التي سُجّلت عن بعض أبطال الأب پريشو على دي كرو. فهل يكون المؤلف قد أضفى عليه بعض سمات طبعه الخاص؟ إن الأب پريشو سترك، مثله، الكنيسة بسبب تعلقه بامرأة شابة سيتبعها إلى الخارج. وهناك عناصر سبوية ذاتية، منقولة بصعوبة، تجعلنا نتنبه بوجه خاص لهذه الملاحظة التي يسجلها الأب پريشو حول نفسه عندما يقول: «إن الحب يدمر القواعد العامة للسلوك، إنه الإحساس المقدر على أولئك الذين يثير فيهم جوهر خفي من القلق والحزن رغبة دائمة في الحصول على شيء ما يفتقدونه، والذين يحول هوس امتلاك شيء مجهول دون سعادتهم».

مؤكداً، كما يقول، حسب طبعي الوفي، أنتي سأكون سعيدا طوال حياتي لو ظلت مانون مخلصه لي...» منذ أن اختطف مانون وأصبحت تعيش معه خفية في ياريز. ونحس بقدر من الصدق في ما يقوله. كان دي كروي سيصبح هو فيليمون لو كانت مانون هي بوميس. غير أن عشيقته المتقلبة كانت ترى أن الأمر لا يتعلق بأستطابة ثمار الوفاء والحياة الهادئة! ونجد القدر الذي سيسوق دي كروي إلى مسار غير المسار الذي كان مهيباً له، ملخصاً في هذه الجملة: «لقد كانت مانون هائمة باللذة وكنت أنا هائماً بها». انطلاقاً من هذه الحقيقة سيجد الفارس الشاب نفسه محكوماً عليه بالتعرض لكل الإهانات والتنازلات المعنوية التي تستتبعها علاقة مثل هذه. ومن سوء حظه أنه لم يكن فاجراً. فبدل أن ينتقي دي كروي هدف حبه اختاره الحب؛ فقد احتجزه أو سرقه على الأصح. وقد أوشك على استرداد ثقته بنفسه حين التحق بالكنيسة بعدما خانت مانون للمرة الأولى عندما يقول: «إذنه بعد الشر الذي لحقه، لم يعد يميز بين النساء اللواتي يكرههن جميعاً». ولكن ما أن تظهر له مانون وهي في عز الثامنة عشرة، معلنة توبتها، حتى يعود من جديد إلى رغبته الجامحة. ويكمن تعقيد شخصية دي كروي في هذه الرغبة ذاتها المتوارية تحت الرماد والتي ما أن تتر حتى يعود بجدة أكر إلى أخرى دون أن يفقد وضوحه أبداً. ويعتقد أحياناً أنه يكره تلك التي يسميها العشيق الفظة جداً، على أن ذلك يتلشى في نظره بمجرد حضورها الذي يعث فيه الحياة بعد غيابها.

وذلك لأن هذا الحب خارج القواعد العامة للسلوك هو الذي يحكم الفارس الشاب دي كروي. فهل كان على وشك بلوغ النعمة الروحية التي تشكل طمأنينة النفوس العظيمة قبل أن يستولي عليه الحب، وهو في السابعة عشرة من عمره، فيقوده إلى اكتشاف ذاته، خالقا لديه نشوات جديدة ومعاناة لم يعرفها من قبل؟ يخبرنا هو نفسه بأنه ما أن أنبى دراسته الفلسفية يتفوق في أميان ووجه والده وسام فارس مالطة، حتى تنهياً للحياة الكنسية. وقد كان شيوخه يعتبرونه نموذجاً في المدرسة لما اتصفت به حياته من حكمة وانضباط. غير أنه من الممكن أن نرتاب في أن لكل هذه الخصال أساساً إيماناً قوياً، إلا أن دي كروي الذي سيظل صدقه نموذجياً حتى النهاية، يعترف لنا بأن مزاجه اللين والهادئ بطبيعته جعل البعض يصنف بعض مؤشرات نفوره من الرذيلة في باب الفصيلة». غير أن حالة عدم التمييز والفتور هذه لم تكن كافية لحمايته من المحاولات الخارجية. فلو لم يلتق بمانون ليسكو، لظل جاهلاً ضعفاً بطبيعته. لكنه ما أن أبصرها وهي نازلة من عربة أراس، حتى هام بها. هو الذي لم يكن قد «فكر بعد في الفرق بين الجنسين»، أو «أثارت اهتمامه» فتاة ماء، «يكتوي فجأة حتى الهيام» بتلك التي سيسميها سيدة قلبه. إننا نميل عادة إلى التشكيك في صدق نوايا كل الشباب المدفع الذي يقع في شباك الهوى بمجرد ما يطالعه وجهه حسن. وذلك لأن نار هواهم سرعان ما تنطفئ أو تلتهب بطلعة وجه آخر؛ وهو ما لا يتطبق على دي كروي. «لقد كان

هلمز، شيرلوك (HOLMES, Sherlock) هلمز، شيرلوك
[199].

هرمان (HERMANN) [227].

واطسن، الدكتور جورج (WATSON, Docteur) واطسن، الدكتور جورج (WATSON, Docteur)
[199، 224 (هـ 76)، 256].

ز -

زامينيللا (ZAMBINELLA) [273] زامينيللا
[42 (هـ)].

زارسي، الماركيز دي (ARCIS, Marquis des) زارسي، الماركيز دي (ARCIS, Marquis des)
[235].

زفس (ZEUS) [48].

ط -

طوم دجونز (TOM JONES) [118، 127] -طوم دجونز (TOM JONES)
[47، 208].

ي -

يوسف (JOSEPH) [242].

ك -

الكاهن (- رواية «الأوهام المفقودة») الكاهن (- رواية «الأوهام المفقودة»)
[246].

لذلك فإن دي كرويو ليس منهزما، كما يبدو في الظاهر، وليس سيء الحظ كما يمكن أن نتصوره أول الأمر. فقد فاز في الحقيقة بالنظر إلى هدفه الوحيد الذي كان هو إخضاع مانون. فسوف تهدي مانون يوما إلى الوفاء، من خلال حدة الإخلاص ذاته وأرجحية ذلك الذي لم توهنه الأخطاء. فعندما كانت ملقاة فوق قليل من التبن القدر في العربة البئيسة التي كانت تقلها كي تبجر إلى أمريكا، مكبلة مع غيرها من بائعات الهوى، ستأتي لحظة تفتح فيها عينها لتبصر العشيق الخالد متمطيا جواده قريبا بعد أن لحق بها في الطريق التي كانت تعتقد أنها أصبحت منبوذة فيها من طرف الجميع. وستؤدي قوة الاعتراف بالجميل، بالإضافة إلى الوعي بالأعمال المشينة، إلى تغييرها إلى الأبد لا محالة. رف النهاية القاسية لقصة الحب الوحيدة مارس دي كرويو، غير أنه عندما يعود إلى أوروبا بعد ذلك، سيعيش منفيًا، لأنه سيجد نفسه مبعدا عن المرأة التي كانت تعرضه عن شرفه ووطنه، لكنه سينتصر فعلا بعد موته: إذ لا يمكننا أن نذكر اسمه دون أن يتبادر إلى أذهاننا مباشرة اسم مانون التي ستظل مرتبطة به إلى الأبد. - ح.

ه -

هارون (AARON) [233].

هاذس (HADES) [48].

هيفايستوس (HEPHAISTUS) [126] هيفايستوس (HEPHAISTUS)
[29 (هـ)].

ومنحها اسم ولقب الأنسة دورلون. وبعد ذلك سيتخلى ليونور - الذي يتقاسم الأذواق الخاصة للسيد ده شارلوس وللوكراندان - عن النبالة لصالح البورجوازية الذكية. - ح.

كامبريمير، زيليا أو المركيزة دويرير ده CAMBREMER, Zélie, Madame ou marquise) (douairière de [216]. من شخصيات «بخطاً عن الزمن الضائع»* (1927-1913) لسامسيل پروست*. اسمها العائلي ديمازنيل لاكيشار، وكانت المركيزة دويرير ده كامبريمير موسيقية جيدة ليست لها علاقات كثيرة، باعتبارها إحدى شخصيتي صالون سانت أوقريت القديم اللتين ظلنا على قيد الحياة في الصالون الجديد. وقد كانت المركيزة دويرير، على عكس زوجة ابنها (التي تشبهاً بملاك)، عاشقة لشويان ومقلدة جيدة له. ويصف لنا السارد* - الذي يلتقي بها عند العقبة خلال نزهاتهما في ضواحي بالييك - طريقتهما في التعبير المصحوب بحركات، والذي تستعمل فيه بفتية ثلاث صفات متدرجة. كان لها عدة أطفال، من بينهم السيدة كوكور التي تعاني، مثل السارد، من الاختناقات. وستبلغ المركيزة ده دويرير سناً متقدماً، ويجب ابنها، الذي يسأله السارد عن أخبارها، بأنها «رائعة دائماً» موحياً بذلك إلى كونها ما زالت قادرة على السماع، وعلى الذهاب راجلة إلى القديس وأن تتحمل المآثم دون تأثر. - ح.

كاميليا (CAMILIA) [110].

كامبريمير، المركيز ده (Cambremer, le) (marquis de [61]. من شخصيات رواية «بخطاً عن الزمن الضائع»* (1927-1913) لسامسيل پروست*. بما أن المركيز ده كامبريمير نبيل نورماندي وصاحب قصر في نواحي بالييك فإنه يمثل بما فيه الكفاية النبالة المحلية؛ أزرق العينين، مائل الأنف، يميل أكثر إلى القبح، غير أنه متواضع ويدي لطفاً طبيعياً: وكان يلقب بـ«سكانكان». يظهر إعجاباً كبيراً بالدكتور كوطار*، يجامل السيدة فيردوران* وتمحي شخصيته أمام شارلوس، كما أنه يهتم بالاختناقات التي تصيب السارد*، ويقدم لسامسيل، على سبيل المجاملة الخالصة* ثناء عقيد يهودي، وإن كان مناهضاً للسامية... يتزوج من بورجوازية هي أخت لوكراندان* ويدي إعجاباً كبيراً بها. يعتبر قضية دريفوس قضية خارجية موجّهة لتحطيم جهاز الاستخبارات. وسيتمني لأركان الحرب خلال حرب 1914-1918. ويستغرب السارد، الذي لا يجب كثيراً كامبريمير وزوجته، عندما يسمع سان لو* وهو يعلن أن «كامبريمير رجل ممتاز كان موهوباً وظل كثير اللطف»، ليفهم ساعتها أنه «يمكن الكائن الواحد أن يمثل كائنات مختلفة تبعاً للأشخاص الذين يحكمون عليه». فلم يعرف هو عن كامبريمير إلا المظهر. وعندما يراه ثانية خلال حفلة كيرمانت الصباحية، يجد أنه تغير «لما حل به من تورمات حمراء فوق الخدين»... وفي الأخير نعرف أن ليونور، ابن كامبريمير يتزوج جويان ماري أنطوانيت، التي أمهرها شارلوس، وتبناها

كاميليا (CAMILLE) [223 (هـ-57)].

كاراواي (CARRAWAY) [256].

ثريانتيس قد تناوله بسخرية على طريقة بوكاتشيو في فاصل ترفيهي آخر شهير تحت عنوان «الشيخ الفيور»، يتوضح هنا من خلال إحساس بالشفقة، حيث يتبدى الألم الإنساني. وعندما يعرف كاريزاليس ما حل به لا يبحث عن الانتقام ولا عن الشكوى. ويموت مدركاً خطأه وهو يحسن إلى من أقدموا على خيائته. - ح.

كاتو (KATOW) [222 (هـ-36)].

كيت كروي (CATE CROY) [223 (هـ-53)].

كوطار، الدكتور ثم الأستاذ (COTTARD, le) [82، 88، 161، 212، 216، 252]. من شخصيات «بجثاً عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل بروست*. الدكتور كوطار طبيب ذائع الصيت، مشهور بمواهبه السريرية، ومنافس للدكتور دي بولبون، وهو أحد المخلصين للـ«سنوات الصغيرة» عند السيدة فيردوران؛ لكنه يبدو أحرق بالرغم من عمله؛ فهو يفهم كل شيء فهماً حرقياً ولا يفهم رسوم إيلستير* ولا موسيقى فانتوي*. إنه ميال إلى «التعابير الجاهزة، وإلى تكرار التوريات الجامدة، وإلى البحث في أسماء الأعلام»، وباختصار إنه يخلف انطباعاً بالبلاهة الذي يتناقض بغرابة مع شهرته ولا يتوافق مع الوصف التقريظي الذي يصفه به الأخوان كوفنكور في المعارضة (معارضة بروست)

كاريزاليس، فيليب (GARRIZALÈS, Felipe) [137]. هو الشخصية الرئيسية في أقصوصة «غيور إسترامادور»* التي هي إحدى «القصص النموذجية»* (1613) لثريانتيس. وتعتبر صورة كاريزاليس، الرجل المهذب، مطابقة للنمط التقليدي للحكايات الإسبانية: حياة مبددة، تدفع بها فوضاها إلى تداركها بالذهاب إلى البحث عن الثروة في البيرو البعيدة. ثم يعود كاريزاليس بعد أن أصبح غنياً ومتقدماً في السن، إلى بلده من أجل تأسيس أسرة هشة مبنية على الوهم والأنانية. وعندما استقرت هذه الشخصية بهذه الطريقة، تطورت بشكل سريع جداً، من المضحك إلى المأساوي، لا يجد شيئاً أفضل من الزواج بفتاة شابة تدعى ليونور، ظاناً أن ذهابه سيعوض فارق السن بينهما. ثم يقوّم ببناء منزل يصبح معقلاً لن تجد فيه زوجته الشابة وسيلة للتسلية غير اللعب بالدمية. ولم تكن المفاتيح والجلدران والشبابيك حواجز منيعة يتعذر عبورها، إذ يستفيق الشيخ في إحدى الليالي من سبات عميق كان نتيجة حبوب منومة قدمت له، ليجد ليونور في أحضان أحد الفتیان. وقد تسلسل العشيق - الذي يعرف جيداً على القيثارة - عن طريق الحيلة من خلال إرشاء العبد المسؤول عن الحراسة وباقى العبيد، وإرشاء المربية ماريا لوفنصو. غير أن موضوع الزوج المخدوع الذي كان

ك -

كالاردون، السيدة ده (GALLARDON, Madame) [212].

كوتيه (— رواية «لوسيان لوين») [137].

كيرمانت، آل (GUERMANTES) [53، 56، 67، 77، 80، 90، 97 (هـ-88)، 97 (هـ-90)، 104، 106، 134-136، 155، 171 (هـ-43، 39)، 273

(هـ-37)]. لقد أراد پروست* - في رواية «بخطا عن الزمن الضائع»* (1913-1927) - أن يرمز بهذه السلالة ويجسد حقا كل ما يشكل مظهر النبالة الفرنسية العظيمة وعجرفتها وعظمتها وروحها والمميزات الخاصة بها، بكل خلفاتها الإقطاعية وأحكامها الجاهزة وسلوكها داخل الحياة المجتمعية. ويدعي آل كيرمانت أنهم ينحدرون من آل ضونز ده كيرمانت، الأخ الأكبر لسوليس الخامس لوكرو. وبذلك فهم فرع من العائلة الملكية المبعدة عن العرش لأسباب لا نعرفها. وبما أن آل كيرمانت لم يقدموا على الزواج المختلط، فإنهم يعتبرون أنفسهم «أكثر نبلاً من العائلة الفرنسية». كما كان آل كيرمانت ينحدرون من جيلبير لوموفي وكانوا نبلاء كومبري. وكان كل آل كيرمانت شديدي الاحتقار لآراء العامة. هكذا نجد الدوق ده كيرمانت* الذي «لا يبالي هل رأته أم السارد»، يسوي لحيته وهو واقف قرب نافذته مرتديا قميصا مفتوح الصدر. كما أن پروست يسجل

التي تُعجّدُ فيها نباهته وتفتّح ذهنه. وإذا صار عقيداً - طبيياً خلال الحرب العالمية الأولى (1914 - 1918)، اشتغل في مكتب ومات ضحية الإرهاق. - م.

كوطار، السيدة (COTTARD, Madame) [138].

كويتين (QUENTIN) [188].

كونستانس (CONSTANCE) [74].

كونفلان، ده (CONFLANS, de) [273 (هـ-23)].

الكونت ده... (COMTE de...) [116].

كوسيشيف، ماري (KOSSICHEF, Marie) [49].

كوتير (COUTURE) [268].

كلابيك (CLAPPIQUE) [222 (هـ-36)].

كليليا (CLÉLIA) [118].

كروزوي، روبنسون (— روبنسون كروزوي).

كريسي، السيد ده (CRÉCY, Monsieur de) [91].

كريسي، السيدة ده (CRÉCY, Madame de) [83].

منها، ولكن بطريقة شبه لا واعية بنوع من العادة والخصوصية المألوفة في الحيوان. أما سحناتهم ولونهم، فتحفظ «شمس يوم ذهبي مكين»، مما يضيف عليهم مظهرا غريبا ويجعلهم يشبهون طيوراً نادرة وثمينة. وسيكون آل كيرمانت في بعض الأحيان روحانيين، مثل أوربان، ولكن بنفحة خاصة جدا للروحانية.

ولهم أيضا طبع يعود إلى القرن الثامن عشر المعروف بخشونة الكلام ولا يتورعون في استعمال بعض الكلمات الفجة للغاية. فاللغة التي تستعملها أوربان - التي هي كيرمانتية الأصل قبل أن تتزوج بسكيرمانتسي - هي لغة عذبة قريبة من لغة الفلاحين. وهناك عند كل آل كيرمانت تقريبا «حاجة وراثية للغذاء الفكري»، قد تكون هي سبب انحلالهم كما يسجل ذلك پرووست بسخرية لاذعة، لأن هذه الحاجة قد تنقص شيئا ما من وضعيتهم الاجتماعية كما حدث للسيدة ده فيليباريزيس؛ غير أنهم لا يكثرثون لذلك لما لهم من ثقة بالنفس. إنهم في الحقيقة كالفصيلة العسكرية على المستوى المادي والمعنوي - كما يتجلى ذلك في آخر حياة سان لو. فقد كان من بينهم في الماضي قائد عام وماريشال لفرنسا. كما أنهم متحالفون أيضا مع أغلب الملكيات الأوروبية القديمة، وخاصة مع آل ويتلباخ - مما يفسر بلا شك ميل شارلوس الجرمانية - الذي يحمل أحد فروعهم الأثرية اسم كيرمانت - بأفيري.

ويبدو أن پرووست قد استعار من أجل خلق نموذج آل كيرمانت سمات من أغلب

أيضا أن آل كيرمانت، الذين كانوا يتخلون الحديث أداة لصقل ذكائهم، لا يملون من الاجتياح طوال ساعات ولا يبالون بعياء من يتجادلون معه أطراف الحديث. ويقصد پرووست من خلال إبراز هذه السمات المختلفة أن يبين إلى أي حد يختلف آل كيرمانت عن باقي العائلات النبيلة الكبرى - آل كورفوارييه أو آل كالاردون - التي تعتبر حليفة لها في غالب الأحيان. فبالرغم من كونهم يكرهون بعضهم، كانت تسود بينهم عقلية العائلة والعشيرة. ويمكن أن نلاحظ لديهم ميلا إلى الإعجاب المتبادل وإلى التشهير أيضا بالعائلات المنافسة (مثل آل كورفوارييه). غير أنه من المتعذر معرفة الأسباب الحقيقية لانحيازاتهم ولأحكامهم المسبقة واعتباطيتهم أو لوقاحتهم. ويحتاج آل كيرمانت إلى «الغير» كي يحبوا أو يكرهوا. ويرى پرووست أنهم انحدروا من اقتران إلهة بأحد الطيور، كما يرى الدوقة ده كيرمانت سمكة عتيقة مقدسة، كالرمز الحافظ للعشيرة. غير أن هناك حرية كبيرة سائدة في عالم آل كيرمانت لا أهمية فيها للمال البتة، على عكس أوساط كوميري البرجوازية الريفية، حيث «يصنف كل واحد حسب مداخيله المعروفة، كما هو الحال داخل مجموعة من الهنود الحمر».

أما من حيث المظهر، فإن آل كيرمانت يمثلون فصيلة متميزة: فقد ورثوا رشاقة متعاطمة، غالباً ما تتم المبالغة فيها وتجميدها؛ كما أن لهم نظرة خاصة بهم يدفع نفاذها إلى الاعتقاد بأنهم يفتشون الأمكنة التي يمرون

العائلات الفرنسية في الجزء الأول من الكوطا، وخاصة من آل لاروشفوكو وآل كرامون وآل كرامان شيماي وآل مونتيسكيو وآل ده زيس ولينز وكليرون - طوير ... ويحتل آل كيرمانت لب عمل بروست ويمثلون أيضا العمود الفقري للكاتب. لأننا نرى كيف أن جهة كيرمانت تلتقي، على مستوى الزمن كما على مستوى الفضاء، بجهة سوان (وميزكلين) عندما تتزوج جيلبرت سوان بروبر ده سان لو وتصبح السيدة فيردوران الأميرة ده كيرمانت. كما أن آل كيرمانت يختلفون عن باقي الناس لكونهم يفرسون جذورهم في الماضي الأكثر عمقا من حياة السارد، ليظل سحرهم عالقا بذاكرته وخياله. - ح.

كيرمانت، اللوق ده (GUERMANTES, Duc de) [65، 67، 97 (هـ-88)، 114، 135-136؛ الأمير ده (Prince de) [250-251].

كيرمانت، أوربان اللوق ده (GUERMANTES, Oriane duchesse de) [63، 67، 80، 82، 87، 92، 106، 127 (هـ-51)، 133، 135-137، 144، 152، 154، 155، 162، 171 (هـ-39)، 196، 213، 215، 252]؛ الأميرة ده (Princesse de) [80، 83، 85، 106] + السيدة ده (Madame de) [87، 152]. من شخصيات «بحثا عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل بروست*. وهي روجة بازان ده كيرمانت، اللوق

الثانية عشرة، التي كانت الأميرة دي لوم* قبل وفاة زوجها. وهي تنحدر من آل كيرمانت*. ويدعوها بعض أصدقاء والديها أوربان - زفيد أو ماري سوستين. وعندما يبصرها سارد «بحثا عن الزمن الضائع» تحت الزخارف الزجاجية لجدها جيلبير لو موفي، السير كيرمانت، سيغرم بها بشكل فجائي فتستحوذ على عقله. وسيخيب أمه عندما يعلم أن لوكرانديان لا يعرفها، غير أنه سيتسقط أخبارها شيئا فشيئا عن طريق آل سوان وآل فيردوران. وفي إطار نظرتهم للناس والبلدان، ينظر السارد* إلى أوربان كما لو أن كل قصور الدنيا تتجسد فيها وأنها هي كوتيسة أو فيسكوتة هذه القصور، كمنحوتات أمام مدخل كبير لشخصيات تخلد فوق أيديها الكنيسة التي شيدتها. ويجد السارد في ما تقوله السيدة ده كيرمانت «ذلك التألق الفرنسي الأصيل الذي يفترق في ما يقال أو يكتب اليوم». كما يستمع لحديثها كأنه «أغنية شعبية فرنسية عذبة لا تعي اللوق هذا الطابع شبه الريفى الذي ظل عالقا بشخصيتها والذي لا تعبأ به». غير أن أوربان پاريزية أيضا، بل إنها إحدى النساء الأكثر أناقة في پاريز. وسيكون استقرار والدي السارد بإحدى شقق أجنحة فندق آل كيرمانت في پاريز فرصة لكي يلتقي بالدوقة بشكل أكثر تواترا من السابق، بل سيزورها من أجل استشارتها بشأن بعض أدوات الزينة التي ينوي إهداءها لصديقتها ألبيرتين. وقد كف عن التعلق بأوربان بعدما أفنته أمه بذلك، غير أنه لم يتخلص من سحر اسم السيدة كيرمانت،

كانت لها السيدة كريفول نموذجاً. كما قيل أيضاً إن ملحقها كانت ملحق جنيف. هاليقي، التي كانت بالتناوب السيدة جورج بيزيه والسيدة إميل ستروس. غير أن ما أبدعه بروست يتجاوز في الحقيقة كل هذه النماذج ويبقى إحدى الصور الأكثر حيوية والأكثر أصالة التي ولدتها عبقرته. - ح.

كيرمانز (GUERNEMANZ) [209]،
[263].

كراندي، السيدة (GRANDET, Madame)
[137].

كرانفيل، الكونت أو السيد روجي ده
GRANVILLE, comte ou Monsieur Roger
(de) [223 (هـ-57)]. شخصية في مطوّلة
«المهارة البشرية» لأونوريه ده بلزاك*
(1830-1848). ومن الأعمال الرئيسة
التي وردت فيها هذه الشخصية رواية «عائلة
مزدوجة»* (1830). وقد تقلب كرانفيل
في عدة مناصب هي: المحاماة، فالادعاء
العام، فرئاسة محكمة العدل الملكية. وهو من
أجمل وجوه القصر الجلازكي وورث
مناسب لقضاة الحكومة الفرنسية ما قبل
ثورة 1789. وسيؤدي دوراً عظيماً في
قضية فوطران - ريميري*. وسيصير من
أعيان فرنسا وسيلعب في عهد ملكية يوليوز
أسمى منصب قضائي في المملكة، وهو المافع
عن الليبرالية ومساعد مارصي في معركته ضد
طائفة الكهان. ولكن وراء هذا النجاح الباهر

كما أن مارسيل* يجد متعة أكثر فأكثر في
مصاحبتها. كما سنرى أن أوريان تربط علاقة
صداقة بالأنيسة ده كامبرير، وتقبل
معاشرته الممثلة راحيل*، وتعلن أن السارد
«هو أقدم أصدقائها» وتنتهي إلى الاعتقاد
بأن بلوخ* الذي تعرفه منذ عشرين سنة،
قد «ولد في عالمها وتهدد فوق ركبتي
السدوقة ده شارتر»... لأن تكاثف سحابة
الحياة يحو أحقاد الماضي المنسية. كما أن
الوافدين الجدد - الذين يجهلون تماماً مجدها
الماضي - لن يجدوا فيها ذلك الحس المرهف،
ولأن الشباب المتعاطف والأنيق يجتنب زيارتها
تحاشياً لمصادفة كتاب فاتمهم الركب لديها،
ثم، في الأخير، لأنها أصبحت تنفوه بالكثير
من الحماقات لسرعة إرهاقها. وقد أصبحت
أوريان* تشبه الآن كيرمانتية مهملة، لأنها
شاخت وأصبحت ذات شعر مخضب
وذليلة، وأصبح زوجها يخزنها جهراً ويظهر
علانية مع عشيقته أوديت ده فورشفيل.
وسيكون انتقامها عبارة عن صب كراهيتها
على ابنة غريمته، جيلبيرت التي تنعتها
بـ«الفتاة القبيحة الوضيعة» وتتهمها بكونها
لم تحزن أبداً على موت زوجها روبرت ده سان
لو*.

قد يكون بروست أخذ بعض السمات
من نساء مختلفات من أجل خلق شخصية
أوريان* ده كيرمانت: فقد قيل بأنها أخذت
عن الكونتيسة أديوم ده شوفينييه بحة صوتها
وأناتها وهيبتها الرشيقية؛ كما تمت الإشارة إلى
الكونتيسة كريفول، بسبب نظرتها الفاتنة
(غير أن الأميرة ده كيرمانت* هي التي

والأسود»* لستدال* (1830). إنها ابنة المركز ده لاهول* وهي شقراء، ذات حمية ومتكبرة. تلقت تربية ملكية ودينية، غير أنها كانت «تؤمن بالاستحقاق الشخصي». أغرمت بسكرتير أيها جوليان صوريل*. تعترف بأن لها طاقة قوية كملك التي كانت موجودة في عهد سلفه بونيفاص الذي تحترم ذكره. «هناك بينها وبين جوليان نقطة التقاء، عقد، كل شيء بطولي». وهي التي تروح بحبها في أول الأمر. إذ تغلب هواها على كبرياتها. غير أنها في البدايات الأولى تعود إلى الأمر بعد أن تركته مرتين لأن حبها يتضائل عندما تتأكد من أنها محبوبة. وقد فهم جوليان في الأخير هذا الطبع وتمكن من تهذيبها من خلال الدفع بها إلى الغيرة. ثم ستجد نفسها حاملا بعد ذلك بوقت قصير فتعترف لأبيها بما فعلته، وما أن يتجاوز هذا الأخير الغضب الأول حتى يئدي لها من السخاء أكثر مما كانت تتمناه. غير أن عشيقة قديمة لجوليان هي السيدة ده رينال تكشف أن هذا الرجل الشاب ليس سوى طماع عديم الذمة. ولكي يتقم جوليان، يطلق عليها رصاصتين من مسدسه يعتقل على أثرها فتعمل ماتيلدا جاهدة على إنقاذه، فلا تفلح في ذلك بل ستكتشف بمرارة أن جوليان ظل في الواقع متعلقا بالسيدة ده رينال. ومع ذلك لم يفقد حب ماتيلدا شيئا من عنفه المتوحش. وبعد تنفيذ الحكم في جوليان ستقوم بسرقة رأسه المقطوع كي تدفنه باعتناء كبير. وقد استوحى ستدال نموذج هذه الفتاة الهائمة من ماري ده نوقيل التي هي أم هيد ده

تكنن مأساة هي أن كرانفيل، ككثير من قضاة مطولة «الملهاة البشرية»، «تعيّن في داخله». فهو المتزوج من رفيقة طفولة سابقة، وطالب الزواج من أخرى، رأى حياته العائلية تصير رويداً رويداً حياة لا تطاق بسبب تزمت السيدة ده كرانفيل المتزايد. ويبحث القاضي عن تسليّة خارج بيته، فينتهي به المطاف إلى أن يحبّ صانعة تحاريم شابة وينظم معها «عائلته الممزوجة». ولكن هذه العاملة يفويها أحد المفسدين فهجر كرانفيل؛ ومنذ ذلك الحين تحطّم حياة هذا الأخير، ولا يلبث أن يرى فيما بعد أحد أبنائه من الزنى وقد ضبط متلبساً بالسرقة. ويبدو بلزك ممزقاً أمام حالة هذه الشخصية بين مشاعر متناقضة: فهو من جهة لا يخفي عطفه على الرجل الذي ساء زواجه والذي يحاول البحث عن البهجة خارج بيت الزوجية؛ ولكنه مع ذلك يدين كرانفيل بأسم النظام المجتمعي. لذلك سنرى كرانفيل يصير كارهاً للبشر محزناً، وقد أرقته وصمات العار ووخزات الضمير ويكاد يتحوّل أحياناً إلى متمرد - وهي صورة لافتة للنظر، لاسيما وأنا نعلم أن هذا الرجل هو من جهة أخرى قاضي القضاة في فرنسا. - م.

كرويا (GARCIA) [222 (36م)].

ل -

لاهول، ماتيلدا ده (LA MOLE, Mathilde de) [185]. من شخصيات رواية «الأهر

نوفيل وزير لويس الثالث عشر وصديق
شاتوبريان. - ح.

نمط أولئك العمال الذين استمعوا إلى رسالة
الأهمية الأولى، فنذروا أنفسهم لصراع العمل
ضد رأس المال، وعملوا على إشعار
البروليتاريا الحديثة بقوتها وإن كان ذلك
مصحوباً بكثير من الأوهام. ولانتسي،
بالسمو الذي يمنحه إياه تكوينه العصامي،
إنسان دون مستواه الحقيقي نوعاً ما، وهو
لا يقلت تمام الإفلات من أحابيل الطموح
الشخصي: فالمحرّض المثالي يبدأ في أخذ
نفسه مأخذ الجد، ويجد متعة في أن يتزعم
الآخرين، ويسمع نفسه يتكلم، ويحلم بلعب
دور مهم في الثورة القريبة. وسيكون
الإضراب المأساوي، وساعات القلق المقضية
في أعمال المنجم المغمور بالمياه، ومقتل
شاقال، ومنافسه لدى كاترين ماهو، كل
هذه الأحداث ستكون له امتحاناً ملائماً.
وعندما يغادر لانتسي منجم موتسو، فإنه
يكون ناضجاً؛ وصار «جندياً معللاً
للثورة»؛ وقد كثيراً من الأوهام، ولكنه تعلم
الطموح والأمل أيضاً. ومع أن زولا لم يفته
أن يبرز دنايا هذه الشخصية وأن يذكر بأن
عوامل وراثية لها دخل في موقف لانتسي
المتمرّد، مع ذلك فإنه يتعاطف -
بلا شك - مع هذا الأخير، وليس مع
سوفارين الفوضوي. ومع شخصية إتيان
لانتسي، كان أكثر من نمط جديد يدخل إلى
الأدب، وكان ما سيصير إحدى أكبر قوى
العالم الحديث هو الذي يُسمع صوته (ربما
لأول مرة في رواية). - م.

لويين، لوسيان (LEUWEN, Lucien)
[137].

لامول، المركيز ده (LA MOLE, marquis de)
[83]. من شخصيات رواية «الأهر
والأسود»* (1830) لستدال*. وهو
سليل بونيفاص ده لامول، العاشق الشهير
للملكة ده ناغار؛ كما أنه من أعيان فرنسا
ومن مَلَأكها الأثرياء في فرائش - كوتيه
وغيرها من الأماكن. وهو يقيم في باريس حيث
يدرّ لإقناع الملك بوزير سيصيره دوقاً أعترافاً
منه له بالجميل. وينصيحة من السيد بيرار،
يتخذ جوليان صوريل* - وهو شاب طالب
في مدرسة إكليريكية - يتخذه سكرتيراً.
ويتم بهذا الولد الذي يفيدته ويسليه. ولكنه
يستشيط غضباً عندما يعلم أن أخته تحب
جوليان. غير أنه كان سينتهي به المطاف إلى
قبول الزواج غير التكايفي لو لم تكن
المعلومات التي يحصل عليها عن ماضي الفتى
محزنة. - م.

لانجي، الدوقة ده (LANGEAIS, Duchesse)
de [48].

لانتسي، إتيان (LANTIER, Etienne) [223
هـ-53]. شخصية في رواية «جرمينال»*
(1885) لساميل زولا*. يتميز هذا العامل
الشاب، وابن جيرفيز كويو، في منجم
موتسو، حيث شغل لتوه، يتميز بسرعة عن
رفاقه في البؤس بمظهر جدي كنوم مشغول
آبال. ولا يتأخر حزمه في العمل ومصابرته
ومادوه الثقافية وتجربته في الحياة، لا يتأخر
كل هذا في منحه نفوذاً عظيماً. ولانتسي هو

لوكونود (LOCKWOOD) [243، 255].

لوكسمبورج الأميرة ده (LUXEMBOURG, princesse de) [65].

لوكوندان، السيد (LEGRANDIN, Monsieur) [67، 80، 133، 196-197، 261].
شخصية من شخصيات «مخاض عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل بروست*. مهندس بورجوازي من كومبري، وابن لإحدى صديقات أخت جدة السارد*. يظهر السيد لوكوندان في البداية مثقفاً محلياً، يعيش منزويًا، وتلقى به عائلة مارسيل عند الخروج من الكنيسة؛ غير أننا ستعرف على طبعه شيئاً فشيئاً. فهو الذي سينصح السارد وجده* بالإقامة في باليك التي سيلائمها هواؤها، الأمر الذي يتحدث عنه بإعجاب. وأخته متزوجة من رجل نورماندي شريف، هو التركيز ده كامبرير* الذي، وإن كان «مجلجل» ضد نبالة البلد، يلقب نفسه لوكوندان ده ميزيكليز، بل ويتسهي إلى اتخاذ لقب الكونت ده ميزيكليز، مقتصباً بذلك اسماً تاريخياً. ونظراً لأنه ارتبط بالبارون ده شارلوس* الذي يتقاسم معه أدواقه، فإنه سيخالط آل فيردوران* وسنكتشف أن عيبه هو التعاطم. ومع ذلك يحمي الشاب ثيودور، المرتل المكلف بصيانة كنيسة كومبري، وخدام البقالة عند كاهو. وفي نهاية المطاف، ستكفل مطامع لوكوندان الدنيوية بالنجاح عندما سيد اسمه إلى جانب آل كيرمانت* في إعلان زواج قريه كامبرير من الأنسة

دولورون بية صانع الصنّدر جويان* التي ما البارون شارلوس*. وعندما صار لوكوندان شيخاً، أصبح يتلطف اتجاه بلوخ* صديق السارد أثناء شبابه الذي اتخذ اسم جاك دي روزيه لأنه كاتب مشهور. كما أن الشيخوخة هي التي ستجعله صموتا: سيراه السارد ثانية عند الأمير ده كيرمانت*، وقد فقد سحته الوردية وأصبح شاحباً كئيباً حزينا معوضاً شخصية لوكوندان السابقة النظرة الحادة بشخصية أخرى هي عبارة عن شيخ حزين. - ح.

لوم، الأميرة دي (LAUMES, princesse des) [87، 163].

لوسيان (- ده زميري) [71].

لوثاريو (LOTHARIO) [110].

ليا (LÉA) [97 (هـ88)].

ليوني، العمّة (LÉONIE, tante) [63، 89، 91، 112، 114، 136، 138، 140، 149، 153، 170 (هـ22)، 221 (هـ32)].

ليتو (LETO) [48، 180].

ليفركون، أدريان (LEVERKÜHN, Adrian) [278 (هـ96)]. الشخصية الرئيسية في رواية «الدكتور فلوستوس»* (1947) لطوماس مان*. وهو ملحن موسيقي من أسرة ريفية

كان قد طلب منه أن يدلّه على مطعم جيد، إلى ماخور حيث سيتعلّق تعلقاً شديداً بعاهرة ستنتقل إليه، بعد ذلك، مرض الزهري. ونظراً لأن هذا المرض لم يعالج إلا لفترة قصيرة فقد سبب له، بعد أربع وعشرين سنة، شللاً متامياً مصحوباً بالجنون. غير أنه خلال هذه المدة الطويلة بين الإصابة والإنهيار العقلي، كانت جرثومة هذا المرض تمارس تأثيراً مهيّجاً على جهازه العصبي، سيضعف قوته الإبداعية ويحمر عبقريته الكامنة. وفي الأخير، فإن هذه العدوى كانت إرادية نوعاً ما، ما دامت تلك المرأة قد حذرت لفرّكون من المرض؛ مما أتاح لسطوماس هان تشبيه ذلك بعقد مع الشيطان : فكل المأساة الماورائية للخطي واليأس والخلاص تتبع إذن من هذا الحادث الأولي. وقد كان مصير لفرّكون، وإن كان يخالط أوساطاً وحركات مختلفة، هو الوحدة نظراً لأنفته وطبعه الجاف. فقد سلبه الشيطان القدرة على الحب والود. وسيفشل أيضاً في حياته الشخصية ما دام مرضه وبناء أعماله قد بددا كل طاقاته. ولم يعمل إلا في فترات إلهام كبير كانت تملكه فيها عبقرته وتلهمه. غير أنها فترات كانت تنخللها مراحل انهيار جسدية ومعنوية عميقة يكابد فيها الموسيقار الألم الشديد، بشكل يجعل غبطة الإبداع تقابل حياة شخصية بيّسة غاية البؤس. وقد كتبت جل أعمال لفرّكون، الطويلة والمعقدة، على غرار صيغة الاثنى عشر صوتاً لسارنولد شونبيرك. إننا إذن أمام طليعة الموسيقى المعاصرة على مستوى يتوافق مع الرسم التجريدي. غير أن

من منطقة ساهي الروسية القديمة. له هيئة ألمانية قحة مثل أبيه وأمه، إن لم نقل إنها هيئة ألمانية قديمة. وقد تبنى داخل المذهب اللوثري الذي أثر في توجهه الفكري. وستلعب الوراثة دوراً آخر مهما في حياته : فقد ورث عن أبيه الميل إلى الملاحظة والتفكير. غير أنه ورث عنه أيضاً صداعاً في الرأس سيقلقه طوال حياته. وقد أدرك مدرسه الأوائل ذكائه المتميز القائم أساساً على سهولة فائقة في الإدراك والفهم. مما حدّا بهم إلى إرساله إلى ثانوية كايزغراشيغن. وهنا يربط لفرّكون علاقة صداقة مع سيرينوس تسايبلوم الذي سيصبح كاتباً لسيرة حياته. غير أن إحساساتهما تجاه بعضهما ستبقى دائماً متفاوتة من حيث حدتها وطبيعتها. فقد كان أدريان واعياً بتفرده وإن كان غير مغتر بتفوقه وقليل البوح، كما كان يتقبل بتحفظ عبارات الحب والإعجاب التي يديها زميله تجاهه. وبعد نهاية دراسته الثانوية - وقبل أن يتفرغ للموسيقى - يقوم بدراسات لاهوتية في جامعة هال التي هي أحد معاقل البروتستانتية الألمانية. والحال أن محاضرات الأساتذة كانت تتناول بالدرس الشيطان والإله معاً، وشكلت مقدمة نظرية للاتباط الفعلي الذي سيدم عليه أدريان بعد ذلك مع القوى الشيطانية. وبعد ذلك بستتين سيهجر اللاهوت ليستقر في لايبزيغ حيث ينتظره ويندل كريتزشمار الذي هو عالم موسيقى فذ كان قد شرع في تعليمه بسكايزغراشيغن. ويوم وصل لفرّكون إلى مدينة باخ عاش مغامرة ستحدد مستقبله على جميع المستويات. إذ سيأخذه وكيل،

الملحن كان يحسن الجمع بين صرامة التقنية وتجريدها والتكثيف التعبيري الرائع. وكان يعبر عن القلق الديني الأدبي للإنسان ضمن أفق قروسطي أكثر مما هو حديث. ومقطوعاته الدينتان : تجسّد أولاهما، المسماة «نهاية العالم» والمستوحاة من سلسلة من نقوش لدورر؛ نهاية الأزمنة؛ كما تعبر الثانية عن أهوال الوحدة وإخفاق الحضارة وجحيم اليأس. فالتجربة الجمالية والوجودية لسلفر تكون تتطور كلها تقريبا على مستوى الحياة الداخلية، ولها دلالة ماورائية بالأساس. وهو يشكك في مشروعية فنه الخالي من المنفعة المجتمعية والدفع الإنساني وفضيلة الخلاص. إن مسألة الخلاص هي التي كانت تشغل بال فاوستوس الحديث. كما أن الشيطان الذي يتجلى له، ليس حقيقة موضوعية بل انعكاسا رمزيا للشئ الذي يستطير بدخله وحوله. ونظرا لأنه أذنب بكبرياء، فإنه يتهم نفسه خلال اعتراف عمومي مؤثر، زاده الجنون تعتيما، بكونه أخل بمهمته الفنية وواجهه الإنساني. غير أنه في قمة يأسه يستنجد بتساع الناس ويعفو الإله. وسيؤدي صدق توبته إلى توقع خلاص ممكن إن لم يكن محتملا. لقد اختزل طوماس مان في هذه الشخصية جزءا هاما من معرفته وتجربته، هكذا نجد سمات كثيرة مستعارة من حياة نيتشه. غير أن طوماس مان أخذ مادة هذه الصورة المأسوية من نفسه، مازجا بشكل وثيق بين الواقع والإبداع. - ح.

م -

مالون (MALONE) [241] (← صمويل بيكيت).

مانون، ليسكو (MANON, Lescaut) [228], 240, 273 (هـ42)]. بطله رواية الأب بريفو^و التي تحمل الاسم نفسه (1713). وقد صاح موسيه في الآيات التي سنظل شهيرة: «مانون، تلك الفتاة الغامضة المدهشة»، فأخطأ في ذلك. إذ لم يكن لمانون أي سر. ولعل هذا الجانب بالذات هو الذي يجعلها محيرة ومثيرة. فمنذ البداية، نجد أنفسنا في إغراء كائنة يتجلى فيها تلقائيا هم الإعجاب المطلق. ويصل هذا الطيش المعلن بهذه الطريقة إلى حد البراعة. أليس الميل إلى اللهو وحماسة ثمالة الحفلة الراقصة الأولى، التي تعود كل يوم، من نعم آخر الشباب التي أصبحت نادرة أكثر مما نتصوره؟ وتفرض مانون نفسها علينا من خلال عدم اكتراث أو وعي مجنون، يسمح لها بتجاهل الخطر الذي تتعرض له وكذا التمييز الذي من المفروض إقامته بين الخير والشر. فإلى أي وسط تنتمي مانون؟ من المتعذر حصر ذلك تماما. يتم إخبارنا فقط بأنها تنتمي إلى العامة بخلاف الفارس دي كروي^و الذي هو رجل وجيه. وعندما تظهر لنا في المرة الأولى في ساحة فنادق أميان حيث كانت قد أنزلتها عربة سفر أراس، نميل إلى تصورها امرأة فاضلة، تلك الشابة الريفية التي يصاحبها رجل مسن كلفته عائلتها بإدخالها إلى الدير. غير أننا سرعان ما ندرك، بعد ملاحظة السهولة التي وافقت بها على مشروع اختطاف دي كروي لها، أنها فظة بعض الفظاظ بالنظر إلى التي لم تكن تتجاوز السادسة عشرة. ولا تتورع مانون، بالإضافة إلى ذلك، عن أن تسر إلى دي

حد أدنى من الوعي بالذات ومن كلية تقدير عواقب ما يقدم عليه. والحال أن مانون مجردة من كل إحساس داخلي، إذ لا تجد نفسها في داخلها بل في الخارج تماما، الأمر الذي يجعلها تتميز أساسا بعدم التفكير كليا. إنها تريد أن تبقى وفية لسدي كروي الرجل الوحيد الذي «ذاقت معه لذة الحب». غير أن هناك مناسبات تعترض هذه الإرادة، لتحتجب في لحظة واحدة عن سماء كان دي كروي يعتقد أنه سيرها فيها بتألق أبدي. فعرضية حضورها المستعصية هي تعذيب مفروض على من ضحى بشرفه وماله من أجلها، يبحث عنها حواله في الوقت الذي اختفت فيه. ويمكننا أن نتساءل كيف أن دي كروي لا يستفيق من غيابه، لأن اختفاءها يأتي دائما خلال لحظات الحب الجميلة كما لو أن مانون صادقة دائما (وهي ميزة أخرى لا تنسجم مع خداعها). فكم مرة أقسمت له، من أجل إخراجه من حلقته، بأنها لم تنسه يوما وهي وسط الملذات، وأنها ستמות غما إذا لم يوافق على العودة إليها. وصحيح أن مانون بالرغم من اختفاءاتها وخرقها المتعدد لعهدا لا تنسى دي كروي. إنها لا تتركه من أجل ملذات الحواس : فهي ليست طالبة شهوة كما أنها ليست فاجرة. ونظراً لأنها لا تشعر بالترزز، فإنها لا تهتم بسن أو مظهر من تستلذجهم لكي يؤدوا فقط ثمن الإجهاد على شبابها غالبا. ولعل ذلك هو ما يدفع بسدي كروي دائما إلى الصفح عن ابتعادها مع رجال أكثر غنى منه. ويكمن وفاء مانون في كونها لا ترتبط بالآخرين بل تباع نفسها لهم. ذلك

كروي بأن الرغبة في جعلها راهبة كانت بهدف السعي إلى تعطيل «ميل نحو اللذة» كان أخذ يتبدى فيها بقوة قبل ذلك. ويقدم لنا الاستسلام الذي قبلت به هذا لمشروع - الذي لا يتوافق مع طبيعتها إلا قليلا - فكرة أولى عن لين طبيعتها. ويحتدي شيء ما في نفسها بالأحداث التي تعرض لها. ومن ثم فالصدفة هي التي تختار لها وتوجهها أكثر من النزوة. لذلك يحق لنا أن نتساءل كما تتساءل الكثيرون وكما تتساءل دي كروي نفسه : هل مانون في الواقع خؤون تباع نفسها ؟ هي كذلك بكل تأكيد إذا احتكنا إلى أفعالها وحدها. بل هناك نوع من اللياقة في ازدواجيتها هو الذي يسمح لها بأن تُغدق اللمسات والقبل الأكثر لطفا على دي كروي الملتب شوقا - والذي لا يكبرها إلا بسنة واحدة تقريبا، وتدين له بوصولها إلى باريس - في الوقت الذي يدق الباب الرجال الذين قدمت لهم هذا العشيق ذا الثقة العمياء : فالتسلل الذكي الذي ستقوم به إلى غرفتها بذريعة أنها تريد أن ترتب زيتها إنما تقدم عليه، في الحقيقة، كي لا تشهد اختطاف دي كروي وهي المسؤولة عنه لأنها قامت سرا بإشعار أبيه بالمكان الذي يختبئ فيه. فهل من الممكن التصرف باستخفاف أكثر من هذا مجرد رغبتها في التمكن بعدها من الاستفادة بكل طمأنينة من جود المزارع العام ب. الذي يريد أن يتخذها عشيقه له ؟ غير أن التأمل في ذلك يجعلنا نعدل حكمتنا عليها في الوقت نفسه الذي تطرح فيه قضية مسؤوليتها. فلنكن يكون المرء خائنا تماما، لا بد من توفره على

[155، 220 (هـ-13)، 241].
(بروست).

موكلير، روجي (MAUCLAIR, Roger)
[276 (هـ-83)].

مولي بلوم (MOLLY BLOOM) ← بلوم
ماريون).

مون (MOON) [257].

موسى (MOÏSE) [233، 274 (هـ-49)].

مورو، السيد فريدريك (MOREAU, Monsieur Frédéric)
[125 (هـ-19)، 223 (هـ-53)].

موريل (MOREL) [67-68، 73، 91،
97 (هـ-88، 89)، 215].

مورسو (MEURSAULT) [241، 268].
شخصية رئيسية في حكاية «الغريب»
لألبير كامو، وهي حكاية صدرت سنة
1942. وهذا الرجل اللامبالي الصموت
الحائر أبداً يعيش بالتقسيم. ليست له ملامح
محددة ولم يدجن الأشياء. والعالم في نظره
سلسلة غرّف غاصّة تارة وفارغة تارة أخرى،
وفي وسطها تتجمّد إجماعة أو كلمة أو هُدب
من الشارع أو سجع من الشمس. وما
يلتزمه هو الصمت الذي يمكن أن يتخطّم
به الـ«شيء» الذي تعزله نظرة على حين
غرّة. ولكنه لا يركّز نظره في أي مكان، بل

ما يجعل العشيّ المهجور يلفظ، وبشكل
غريب، العذاب الذي يمكن أن ينجم عن
بعض الصور الفاجرة. إن بيع مانون
لنفسها - إذا أضفى عليه الشكل الوحيد
للكرامة واحترام الذات الذي عرفته - هو
دليل صدق تعلقها بلدي كُرو من خلال
رهان قل نظيره.

وتأتي لحظة نفهم فيها أن مانون ليست
مكلفة بتجسيد شرف العالم ووفائه بقدر ما
هي مكلفة بتجسيد شيء آخر قد يكون
أكثر عزة لأنه أكثر ندرّة وأكثر زوالاً، هو
الجمال. ولعل قوة الأب يوفو تكمن في
نجاحه في أن يخلق من فراغ كائناً ذا حياة
لا تنسى. فدون أن نعرف لون شعر مانون أو
عينها وبمجرد ما نقرأ عنها كلمات عامة
مثل: «كان جمالها يفوق كل وصف...
كانت ذات سميت لطيف لين للغاية... إنه
سميت العشق نفسه»، أو «ذلك الوجه
القادر على الدفع بالعالم نحو الهيام»، يتوصل
كل منا إلى تكوين صورة عنها هي صورة
امرأة فريدة، تتمايش فيها بشكل متناقض
أقصى درجات الحيانة مع أقصى درجات
الصدق. - ح.

مارلو (MARLOW) [256].

مارسيل (MARCEL) ← السارد أو أنا
أو مارسيل).

ماتيلدا ← لامول، ماتيلدا (ده).

ماتيلدا، الأميرة (MATHILDE, princesse)

ميرتوي، السيدة ده (MERTEUIL, Madame) [231-232].

المركيز (— ده رنكور).

المركيزة (— رواية «القبطان فراكاس») [126 (هـ) 31].

ن -

نانون (NANON) [132].

ناتانايل (NATHANAËL) [269، 277 (هـ) 106].

نوح (NOAH) [166].

نوسينكن، البارون فريدريك ده (NUCIN- GEN, baron Frédéric de) [195]. شخصية في «الملهاة البشرية»* (1830-1848) لأونوريه ده بلزك*، تظهر بشكل خاص في رواية «الأب كوريو»* (1834)، ورواية «مصرف نوسينكن»* (1838)، ورواية «أبهة المومسات وبؤسهن» (1839-1847). وهو أزراسي و«ابن يهودي أهدى بِطَمَعٍ». ونوسينكن هو عند بلزك تجسيد البنك. إنه في رأس ثروة طارئة مكتسبة عن طريق مضاربات مُرمية. ومرة بعد مرة «يرتفع فوق الهوة التي غرق فيها آخرون». وإحدى تصفيات الحساب الاحتمالية، التي أنجزت لصالح معركة واترلو، أتت بناء قوته ومنحته شهرته الأوروبية. ومع هذا، فإن المَصْرِفي لم

هو عابر دائماً، حتى في بيته، بل حتى في قرارة نفسه. والأشياء موجودة لا أكثر. وبما أنه غير مبرر ولا يُبرر وعديم الأحاسيس بطبيعة الحال، فإنه يكون كله لتزواته الحاضرة ولا يأبه إلا بها ولا يحاول تنسيقها. إنه شفاف. وليس إلا سلسلة من اللحظات الحاطفة. لا يلوم. يشاهد مأساته. يقتل بالصدفة، ويرى نفسه يُحاكم وكأن المُحاكم شخص آخر. وإليك جريمته: إنه يبدو غير إنساني. ويُحكّم عليه بالموت، جُملةً، لأنه رفض أن يكذب (وهل كان قادراً على أن يكذب؟)، ولأنه تحدث عن الأمور كما رآها، دون أن «يُحسّ»ها. إن هذه التوبة تقضي عليه: فالمجتمع يحس بنفسه مهتداً، لأن هذا الرجل رفض أن يزيد في قيمة أحاسيسه. وبما أنه لم ينتظر أي شيء أبداً ولم يطلب أي شيء من أي كان، فإنه يظل وقياً لنفسه ويقاوم إغراء الخلاص كما يقاوم إغراء الأمل. لقد صار العالم، في السجن، راكداً تماماً. ويتفاهم الصمت. ولعل ذلك هو مصدر الغنائية النهائية عندما يُوهبُ الغريب إدراك وحدته فجأة. فيعتنى حياته ويصير شهيد الـ«فطرة» المقبولة حتى النهاية. — أ.

ميزي (MAISIE) [207-208].

ميلادي (MILADY) [67].

مينار، بيزر (MENARD, Pierre) [269، 277 (هـ) 107].

مينيرفا (MINERVA) [280].

يشتهر بصفة أشرف رجل في العالم. وتجاوزت نشاطاته مجال البنك بكيفية واسعة. وتحتضن عقيرة نوسينگن كل شيء. فلا شيء مما يمكنه أن يُدرّ ربحاً مُعَيَّناً لا يُتالي به «فيل المالية» هذا الذي يهتم بالتمويلات الحكومية قَدَرَ اهتمامه بالخمور والصوف وأشجار النيلة، إلخ. إن نوسينگن غريب في جنسه. والبنك، كما يفهمه، يصير سياسة كبرى ويقارن بلواك شخصيته بفاتح يشكل الجنود أرباحه الخاصة ويضحي بالأغلبية قصد الوصول إلى النتائج المبتغاة مهما كلف الأمر. ومع ذلك، فإن الميزة الأخيرة لنوسينگن تظل نظرية إلى حد ما؛ وضمن الشروط الخاصة لعصره، لم يكن بعد بإمكان بلواك رسم الصورة الفخيمة للإقطاعي الحقيقي في العهد الديمقراطي، الذي يُعلي قوانينه على الدولة ويطيح بالوزارات ويشير، بفعل قرار بسيط في البورصة، ثروة أو إفلاس الآلاف من الأشخاص الذين وضعوا ثقتهم فيه. - أ.

نوربوا، المركيز ده (NORPOIS, le Marquis de) [72-73، 196-197، 225 (هـ-82)، 252]. شخصية من شخصيات رواية «بحثنا عن الزمن الضائع»* (1913-27) لمارسيل بروست*. نظراً لأنه سفير لفرنسا ودبلوماسي يعمل بوزارة الشؤون الخارجية، فقد كان صديقاً لأبي السارد* الذي يعتمد عليه كثيراً لكي ينتخب عضواً بالمعهد الفرنسي. وأثناء دعوة نوربوا للعشاء عند عائلة السارد يطنب متحذلقاً متحدثاً في كل الموضوعات، من تراجيديا لايرما*

إلى السيدة سوان - أوديت - ومن الكونت ده پاري* إلى الفن الأدبي. وعند هذه الشخصية العلامة، أن الشعراء ليسوا «سوى عازفي ناي»، كما أن الفن ليس سوى «لعب هواية». وقد اغتاط السارد من هذا الموقف : لقد كان نوربوا، فضلاً عن ذلك، قد حاول ثنيه عن التوجه للإبداع الأدبي، ونصحه باتباع حياة مهنية جدية، مثل العمل الدبلوماسي الذي يمكنه من هواية قرض الشعر خلال وقت فراغه. ويلتقي السارد مع نوربوا عند المركيزة ده فيلپاريزيس* التي تربطها علاقة قديمة بهذا الدبلوماسي. ويسمعه وهو يتحدث مع بلوخ* عن قضية دريفوس بتردد حذر مجتنباً اتخاذ أي موقف محدد. ونلاحظ المدار الذي يحاول من خلاله إقناع الأمير ده فافنايم* بأن ترشيحه للمعهد الفرنسي سيقبل لا محالة. وبالمقابل يسر إلى السارد بأن ترشيح أبيه غير ملائم تماماً... كما أن مارسيل قد استغرب جدا، بعد ذلك، عندما علم من الدوقة ده كيرمانت* أن المركيز ده نوربوا قد تحدث عنه. بثناء. ثم إن للمركيز نوربوا ذاكرة ضعيفة. فهو لا يتذكر أنه كان قد عبر عن بعض التخمينات الخاطئة حول تحالف ممكن بين فرنسا وألمانيا؛ وهذا الدبلوماسي لا يكذب في الواقع، غير أنه نسي بسرعة ما كان قد قاله يوماً تحت تأثير الظروف المحيطة. وسيلتقي السارد، بعد سنوات من ذلك، في البندقية، في فندق دانييلي المشهور، بالمركيز ده نوربوا الذي كان قد أصبح واهماً بفعل تقدم سنه، مصحوباً بعشيقته القديمة المركيزة ده فيلپاريزيس. ولأنه أبعد عن السياسة التي

تشابه بشكل مقلق في الواقع. ويسجل پروست، في الختام، أن مميزات الفطنة والتعقل التي كان يعتقد أنها من مميزات رجال مثل نوربوا، تنتظم ثانية وتتجسد «في أولئك الذين يبدو أنهم يستبعدونها»، مادنا نجدها ثانية ذات يوم عند بلوخ الذي سيصبح هو الكاتب الشهير دي روزيه. - ح.

نيلي (NELLY) [243].

س -

سازرا، السيدة (SAZERAT, Madame) [266-267]. شخصية من شخصيات رواية «بخنا عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لسامويل پروست^٥. والسيدة سازرا - التي كانت فرانسواز* تشبث بتسميتها بالسيدة سازرين - هي جارة لوالدي السارد* بكومبري. غير أن آراءها السرديقوسية أبعدها لمدة عن هذه الأسرة. كانت تعيش حياة عادية، لا تلتقي إلا بأناس مضجرين، وتعلم أن أباه قد كان إفلاسه على يد السيدة فيلپاريزيس^٦، عندما كانت الدوقة هافري^٧، وذلك أنه أحبها بوله فنخلت عنه. في البندقية حيث التقتها أم* السارد ثانية ودعتها إلى العشاء في الفندق، تأثرت لعلمها بحضور السيدة فيلپاريزيس التي كانت ترعب في رؤيتها. وعجزت عن أن تستحضر صورة تلك المرأة، التي كانت فيما مضى «جميلة كالملاك وشريرة كالشيطان»، من خلال هذه العجور الحيفة المرعبة،

يتوق إلى العودة لعالمها، فإن نوربوا ما زال يعتقد أنه قادر على عزل أولئك الذين ينوي الحلول محالهم، من خلال الانتقادات النارية التي يوجهها لهم. وبالرغم من أنه يميل إلى ذلك بعنف الشيخوخة، فإنه لم يفقد تقاليد لغته الدبلوماسية. فنحن نراه يدبر مكيدة مع الأمير أودون فوجي لأنه يشعر بالأمل في الحصول على منصب قسطنطينة، التي كان قد أدى فيها مهمة بارعة في وقت مضى. كما يعتقد أن أمر تنوع حياته العملية يمكن أن يكتسي أهمية دولية، لأن الشيخوخة لا تجرد المرء من الرغبة وإن كانت تسلبه العزم. ونتيجة لذلك تكلل مقاصده بالنجاح. فعندما يثير فوجي الأزمة الإيطالية ويحدد مختلف الخلفاء الممكنين لرئيس المجلس، يتساءل نوربوا بلطف: «ألم يذكر اسم جيوليتي؟» ويعود الأمير فوجي في المساء نفسه إلى روما حيث سيستقبله الملك. وبعد ثلاثة أشهر، تحكي إحدى الجرائد مواجهة فوجي ونوربوا. وفي غضون ذلك، يدعو الملك جيوليتي ويقبل هذا الأخير ذلك. وفي روما، كان السيد بارهر يشكو من أنه كان سفيرا شبه رسمي في كيرينال. وقد صور لنا پروست شخصية نوربوا خلال حرب 1914 شخصية ضعيفة الإدراك موجهها وصايا إلى المحايدين من خلال مقالات مفخمة نحد فيها تعابيره الجاهزة المعروفة وحيله القديمة وأساليبه البلاغية: «فجر النصر»، «الشتاء العام»، «انتالت قطع الرند» الخ. ويبدو أن پروست قد أفسح المجال في مقطع من «الزمن المستعاد» لبروز خلط بين أقوال «بريشو وأقوال نوربوا، التي

صحيحة ولا يمكن أحداً أن يصدقها فيعرض نفسه لتوبيخ شارل سوان* ثم «بمحتجب» بيمين... يلتقي به السارد في باليك، في «القطار الصغير» الذي كان سانيتت يخشى «المشاكل» داخله... وأمام اللطف الخادع لآل فيردوران بدأ يستعيد ثقته. إلا أن السيد فيردوران* لم يتوان في إظهار فظاظة تجاهه، في حين لم تكف السيدة فيردوران* عن التباهي بـ«اللطف» الذي يديه زوجها، وتبديه هي أيضاً، تجاه أمين المحفوظات المسكين. كما يُستَقَلُّ خلال الحفلة الساهرة عند آل فيردوران عندما تدفعه سخافته إلى إعلان موت الأميرة شراطوف*. وبالرغم من كونه كاثوليكياً متحمساً، فقد كان «تعدلياً» وقت قضية دريفوس. وسيصاب بنوبة عندما يعلم أنه أفلس تماماً. ويقرر آل فيردوران الذين كانوا قد أبدوا قسوة على سانيتت أن يخصصوا له معاشاً برغم أنف الجميع. وقد مات بعد بضع سنوات، بعدما كان يعالجه كوطار. - ح.

سانيلون (SANILON) [67].

سان - لو، الأنسة ده (SAINT-LOUP, Mademoiselle de) [66، 77، 86].

سان - لو أون - بري، روبري المركز ده (SAINT-LOUP-EN-BRAY, Marquis de) [61، 65، 68، 72، 74، 97 (هـ-89)، 169 (هـ-15)، 196، 215، 252، 261، 266]. من شخصيات رواية «بمحتج»

مقوسة الظهر، محقنة الوجه، التي دلوها عليها، والتي كانت منذ ذلك الحين، سببا في الضنك الذي اضطرت إليه أسرة سازرا في كوميري. وعندما سبى السارد، السيدة سازرا بعد ذلك، لن يتمكن من التعرف عليها، كما أنها هي نفسها ستخلط بينه وبين صديقه بلوخ*، وتنسب إليه أطروحة حول فيليب الثاني هي لهذا الأخير. كما أن ابن السيدة سازرا الذي كان قد تزوج ابنة الدكتور كويل سيموت في الحرب. وسيحدث وجوب كتابة رسالة تعزية إلى هذه المرأة غيبوبة لدى السارد. - ح.

السيدة ذات اللباس الرودي (LA DAME EN ROSE) [62، 64، 67، 73، 83، 133، 135، 144، 155-156]. (أوديت).

سانيتت (SANIETTE) [196، 226 (هـ-108)]. شخصية من شخصيات رواية «بمحتج عن الزمن الضائع»* (1913-27) لمارسيل بروست*. وهو أمين محفوظات «وفي» لعشيرة آل فيردوران الصغرى، لأنه كبش فدائهم. وهو صهر لـ«فورشقي»، الذي يصدر عليه «حكمه»، فيطرده. ويسمى سانيتت، الخجول اللطيف الذي تنقصه الرصانة، إلى كسب ود هذا الوسط المستهزئ المتوحش. وبما أن سانيتت يعاني من الإحساس بأنه ممل، ويعي بأنه كان أكثر كدرا من المعتاد أثناء حفلة عشاء عند آل فيردوران، يمتلئ على سبيل التسلية حكاية عن الدوق ده لاثرموال غريبة مصطنعة غير

عن الزمن الضائع»* (1913-27) لمارسيل بروسست*. وهو ابن لماري أيتار، الكونتيسة ده مارصانت، التي هي نفسها أخت الدوق ده كيرمانت* والبارون ده شارلوس*. ويظهر روبرت ده سان لو في البداية أكثر أصدقاء السارد* حميمية. وهو طويل، ممشوق القوام، طويل العنق، مرفوع الرأس معتد بنفسه. ولهذا الشاب ذي النظرات الثاقبة بشرة بيضاء وشعر ذهبي كأنه امتص كل أشعة الشمس. ولعينيه (اللتين تسقط من إحداهما دائما نظارة أحادية الزجاجية) زرقة البحر. وهو معروف بأناقته، وقد وصفت كل الجرائد بذلك التي مثل بها شاهد عيان للدوق ده أوزيس أثناء إحدى المبارزات. ويعتقد السارد أن السمة الخاصة جدا لعينيه وشعرته وشعره وهيئة تناسب حياة مختلفة عن حياة باقي الناس. ونظرا لأناقته ووقاحته، يمكن الاعتقاد أنه متخنت لولا أننا نعرف رجولته وعلاقاته المتعددة وولفه بالنساء. وعندما يتعرف عليه السارد تكون عشيقته المفضلة هي الشابة اليهودية المثلة التي تسمى راحيل* وتدعى راكيل. وسيدعش مارسيل* لعجرفة ووقاحة المركز الشاب ده سان لو الذي يبدو أنه يمر دون اكتراث قرب منزلهم ويتجاهلهم منذ اليوم الذي قدم فيه إلى عائلة السارد من طرف عمته الكبيرة السيدة ده فيليپارينيس*. ولكن ها هو ذا سان لو يرسل إلى مارسيل بطاقة وييدي رغبته في الحديث الطويل معه، ليصبح هذا الشاب المحترق أحب الناس إليه وأكثرهم لطفًا. فهذا الأرستقراطي، هذا الرجل

الرياضي لا يقدر إلا الأشياء ذات الطابع الفكري. وهو معجب بالمذاهب الاشتراكية، يدرس نيتشه وبودون، ويبدو أنه مشبع بكره عميق لطبقته. وعندما يتحدث عن والده، الذي لم تتح له قط فرصة التعرف عليه، يتأسف لكون هذا الرجل المرهف المشهور بمذكراته عاش في عصر هيلانة الجميلة ولايش. ونظراً لأن سان لو ضابط، فإن السارد يذهب لزيارته بصونفيسير حيث يوجد بالشكنة ويتناول عشاءه مع رفاقه في الفندق : وقد أتاحت له بذلك فرصة الإنصات إليه وهو يخطب حول«فن الحرب». وبعد ذلك بقليل يصحبه معه إلى المطعم مع عشيقته، فيتوصل بعد ذلك برسالة عتاب شديدة اللهجة من روبرت الذي يؤاخذ على تغزله براحيل. وقد استاءت عائلة مارصانت وفيليپارينيس من علاقة الضابط الشاب. ويتحدث هذا الأخير عن أمه بقسوة تدهش السارد؛ فسان لو يحتج على قسوة العائلة عليه. ونظرا لغيرته الكبيرة، سيصنع صحفيا في المسرح لأنه كان وقحا تجاه راحيل. غير أنه يرسل في مهمة بالمغرب فيقطع علاقته بعشيقته مباشرة. ونرى في الوقت نفسه كيف ينسلخ روبرت عن توجهه السرديفوسسي ثم تعلم أنه أدمن مند مدة الآفة التي كانت معروفة في عمه شارلوس*. إذ أنه بعد محاولات زواج متألقة متعددة يتزوج جيلبيرت سوان، ابنة أوديت* التي كان يرفض التعرف عليها فيما سبق. ومما أن تزوج حتى أصبح لا يطبق عالم الأناقة. وسيلحظ السارد الذي يزوره في طانصونفيل أن حساسيته لم تعد مرهقة

«كل ذلك، بإيجاباته وسلبياته» «دون تحفظ، وكان آخرها المهجوم السخي على خندق مضحيا في سبيل الآخزين بكل ما يملك، كما تمدد ذات يوم فوق أرائك المطعم كي لا يزعجني... هو الذي كان يبدو في هذه الحياة... ذا حمية متقدة، مخفياً بآبئسامة الإرادة التي لا تقهر والتي كانت في رأسه المثلث، إلى أن تختمر في ذهنه... ليشحذها في النهاية». وبالتخلص من كتبه أصبحت الإقطاعية ثانية ثكنة عسكرية. - ح.

سانت - أوفيرت (SAINTE-EUVERTE)
[98 (هـ94)، 162].

السارد أو أنا أو مارسيل (NARRATEUR،
43، 41، 39، [le ou JE ou MARCEL
-77، 75، 61-70، 55-52، 3، 2، 81،
83، 87-90، 93 (هـ11)، 94
(هـ22، 28)، 95 (هـ34، 39)، 105،
111-112، 114، 118-120، 126
(هـ39)، 127 (هـ52)، 133، 135،
139، 141، 144، 151-152، 154-
157، 162، 165، 169 (هـ15)، 172
(هـ56)، 184، 186، 189-190، 194،
205، 208-213، 215-216، 225
(هـ80)، 229-230، 236-238، 249-
254، 258-259، 261-262، 266-
267، 276 (هـ84)]. شخصية رئيسية
في رواية «بحأ عن الزمن الضائع»
(1913 - 1927) لمارسيل بروست.
ويمكن القول إن الحكاية كلها، باستثناء

كما كانت وأنه اعتاد الكذب. وبالرغم من كونه يتظاهر بتجاهل عازف الكمان موريل، فإن له علاقة بهذا الشخص قليل الاحترام الذي يعتقد أنه يكتشف فيه تشابهات مع عشيقته القديمة راحيل التي استمر في إرسال إيراد محترم لها. خلال حرب 1914، يتم إرساله إلى الجبهة، غير أن وطنيته وبطولته كانتا ممزوجتين بإحساس بالتواضع يكشف جانباً من جوانب طبعه الذي ورثه عن آل كيروانت. ويجد السارد في رسالته التي ترد عليه من الجبهة، كل الثقافة الليبرالية التي كان قد اكتسبها، ممزوجة بتأملات استراتيجية مهمة حول سير الحرب. كما يشير فيها أيضاً إلى شجاعة العوام التي لاشك فيها، الشجاعة التي جعلته يزداد فهما لفكر العصور التاريخية الكبرى. ولذلك يتمنى سلماً عادلاً للفرنسيين والألمان معاً.

لكن شخصية سان لو اللطيفة نفسها تحفظ بازواجيتها. فخلال إحدى الإجازات، يقف في باريس قبل الذهاب لرؤية زوجته ويذهب لفندق جويان* المشبه حيث سيضيع منه وسام صليب الحرب. وسيقتل غداً عودته للجبهة، وهو يحمي أنسحاب رجاله. ويسجل السارد أن روبر كان لا يكره شعباً. وفي المرة الأخيرة التي رآها فيها، كان سان لو يدندن بالألمانية أغنية شعبية لشومان. «كان قد تحاشى أمام العدو... ما كان سينقذ حياته، وذلك بأحاء الدات أمام الآخرين والذي كانت ترمز إليه كل تصرفاته». ويتذكر السارد بجزن ذلك الشخص الذي كان يتمنى أن يتخذه صديقاً. لقد قدمت شخصية سان لو دائماً

الجزء الذي تحت عنوان «حب سوان»، عاشها مباشرة، وشهد عليها في الآن نفسه مع البطل. فهل يجب الاعتقاد أن هذا السارد يتطابق مع المؤلف. وقد حَذَرْنَا پروست من هذا الخلط الخطير في رسالة إلى لوسيان ضَوْضِيه : إذ أن الأمر يتعلق برواية، وليس بسيرة ذاتية أو بملذرات. وإذا كان پروست قد أعطى، على مفضض، اسمه الخاص لبطله، فَإِنَّ ذلك لم يكن إلا في نهاية الرواية ومرتين أو ثلاثاً فقط. فما هو إذن هذا «الدور الأول»، هذا «الراوي». أو - كما يقول پروست - هذا «السيد الذي يقول أنا؟» (يمكن بخصوص هذه المسألة الاقتداء بسمارتان شوفي الذي تَمَيَّز بدقة أربعة «أنا»ات مختلفة : ذاك الذي يقول «أنا»؛ مارسيل، البطل الذي هو «أنا»؛ پروست، المؤلف، الذي لا يقول أبداً «أنا» ويقود كل شيء؛ وأخيراً پروست، الإنسان الذي منحت حياته مادة الرواية). ويتعلق الأمر بشاب بورجوازي پاريزي وُلِدَ في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. (لقد أمكننا أن نلاحظ أَنَّ بطل القصة يصغر المؤلف بعشر سنوات تقريبا). ويعيش أبواً هذا السارد في پاريز، لكنهما يُقَضَّيان عَطْلَهُما في ضيعة بالريف تُدعى كوميري. ويظهر أَنَّ الأب له وظائف في وزارة الشؤون الخارجية. وكل هذا يُتْرَك غامضاً ويكشف شيئاً فشيئاً. فمن جهة أولى، يقول پروست إِنَّ كتابه العريب رواية : «إِنَّ أقل ما يتعد عنه هذا هو الرواية». ومن جهة ثانية، يتعلق الأمر، بمعنى ما، بشاب يطمح هو نفسه إلى كتابة رواية. وكان على أهبة الامتناع لغياب

المواهب الكافية، عندما جعلته إشارات متتالية يستشِفُ معنى موهبته الحقيقية. ومن ثم سيكون شاعر هذه «اللحظات الخاصة»، لحظات الحدس بِمُدَّة لا زمنية، ولكنه أيضاً - وبكيفية قَدْرِيه - شاعر جميع اللحظات الأخرى عديمة الجدوى والفاصلة التي تَسْبِقُ هذه اللقبة والتي سيسمياها «الزمن الضائع». ومن ثم، فَإِنَّ الرواية التي سيكتبها البطل ستكون هي تلك التي فرغنا من قراءتها، بمعنى أن النهاية تسبق البداية، مثل ثعبان الخرافة الذي يلدغ طَرْفَ ذَنَبِهِ بكيفية أبدية. ويقول لنا پروست إنه كتب خاتمة الكتاب مباشرة بعد الصفحات الأولى بهدف دَنُج هذا الطابع الدوري وإغلاقِ الخَلَقَة. إِنَّ هذا الكتاب هو إجمالاً قصة «استكشاف» بكل المعاني التي يمكن أن نعطيها لهذه الكلمة : كشف، استعادة، امتنان، تَحَقُّق، إلخ. ويتضمن «استكشاف الذات» هذا العالم بأسره. «لو أَنَّ پروست لم يَسْعَ إِلا إلى معرفة الذات على المستوى النفسي، لكان مجرد أخلاقي. ولو لم يَسْعَ إِلا إلى المتعة السامية التي يَمُنحها إياه أحيانا الانطباع القادِم إلى التعبير ضمن انفجار فوري، لكان شاعراً؛ ولو أنه لم يُرِدْ إِلا رسم شخصيات، لكان روائياً حاذقاً... ونظراً لأنه كان يقوم بكل ذلك دفعة واحدة، أنجز عملاً عبقرياً وغير قابل للتصنيف» (لوي بول).

وبناءً عليه، ما الذي يقوم به ساردُ «بخناً عن الزمن الضائع»؟ يوضح پروست ثانية : «إنه كتاب واقعي إلى أقصى حد، ولكنه مدعوم نوعاً ما، لمحاكاة التذکر

اللاإرادي، بذكريات مفاجئة؛ إن جزءاً من الكتاب هو جزء من حياتي التي كنت قد نسيها والتي أستعيدتها، فجأةً، وأنا آكل قليلاً من حلوى مادلينة كنت قد غمستها في الشاي... ويتولد جزء آخر من الكتاب من دقائق الاستيقاظ، عندما لا نعرف أين نحن ونظن ذاتنا ستين من قبل في بلد آخر. غير أن كل هذا ليس إلا دعامة الكتاب. وما يقدمه واقعي ومشبوب العاطفة». فأن تكتب قصة سارد روباة «مخفا عن الزمن الضائع»، يعني إذن إعادة كتابة ثلاثمائة صفحة التي تتكون منها رواية پروست ! فلنحتفل فقط بتعداد الأحداث المسرودة مستخدمين الموجز الذي وضعه پروست نفسه، ولكن مع اعتباراً تحولات مُستَمِرَة يضيفها بالتتابع إلى براهين كتابه، والتي تُبدل قليلاً تناسباته، تاركة لمجموع العمل تلك البنية المبنية بدقة والتي يوليها أهمية قصوى؛ وذلك لأنه هو نفسه يجب أن يشبه هذه الرواية الضخمة بكاتدرائية وكان قد خطر بباله، في زمن ما، أن يعطي لمتخلف الأجزاء عناوين من قبيل: جناح كنيسة، صدر كنيسة، زجاجيات، الخ. (تتضمن الطبقات الأولى أربعة عشر أو خمسة عشر مجلداً. وطبعة الهلياد ثلاثة مجلدات بناء على رغبة المؤلف). وإذا كان پروست قد اختار أن يكون له بطل مجهول تقريبا، فلأنه - حسب ملاحظة السيد سوزوكي الصحيحة - أراد ضمن رغبته المستمرة في اقتحام «جوهر الآخرين» والاتحاد مع الغير، أن يكون سارده لسان حال الإنسان الذي يقرأ والذي يبدو أنه يمدُّ إليه مرآة.

يستيقظ السارد إذن، غير متأكد من المكان الذي يوجد فيه. وحين تُطلَق ذاكرتي، يعيش من جديد طفولته في كومبري، ومخاوفه، في الليل، عندما يقوم سوان* بزيارة والديه. وفي أحد الأيام، يُعيد له مذاق مادلينة مغموسة في الشاي ماضيه برمته، أي الحياة في كومبري، العمّة ليوني* والكنيسة وزجاجياتها وناقوسها والسيد لوكرندان* وأولاي* والحال أدولف* و«السيدة ذات اللباس الوردية» - - - أوديت* - بيركوط*، بلوخ*، السيد فانتوي وابنته. - - - الآنسة فانتوي... وذات يوم، يلتقي من جهة بيت سوان بسجليليرت* التي رمتها بنظرة غريبة. ويحضر من تلة عبر نافذة، مشهداً سادياً بين الآنسة فانتوي وصديقتها. وقد كانت له من قبل ذبذبات «أدبية»، لكنه يشك في موهبته. ومع ذلك، استشعر يوماً، أثناء فسحة له مع الدكتور بيرسيبي* في مارتينفيل، انطباعاً قوياً بثلاثة نواقيس في الفضاء. وستكون الكلمات التي أوحى له بها هذا الانطباع العلامات الأولى على موهبته. وخلال جولاته المنفردة من جهة ميزيكليز ومن جهة كيرمانت يكتشف الدور الذي ستلعبه هاتان «الجهتان» في حياته الآتية... (هنا يقع قسم «حب لسوان»). يستحضر السارد أسماء البلدان التي يرغّب في زيارتها؛ غير أن المرض يؤثر مشاريعه. ويتذكر حينها الشانزليزيه وميلاد حبه لسجليليرت سوان*. ويذهب كذلك إلى مَمَر الأفاقيا وإلى الغابة للإعجاب بأنافة السيدة سوان*. ونرى من جديد ضمن كتاب «في ظل الفتيات المزهرات» بعض

حياته المجتمعية وبعض مظاهر «زمنه» المفقود». ولكن، خلال إحدى جولاته في الشانزليزيه، أصيبت جدته* بتويّة. وصفحات بروست بخصوص احتضار الجدة وموتها هي من أروع صفحات الرواية. وعلى هذا، تستعيد الحياة حقوقها : إذ أنّ السارد يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع البيوتين ويعقد عبثاً مواعيدَ مع الأنسة ده مسترماريا، التي ترقظ رغباته ؛ ويندمج أكثر من السابق في وسط آل كيرمانت، ويصف لنا روحهم و«تبلّ قلب» سان - لو ؛ وأخيراً يبدأ في توثّق ميولات شارلوس ويشاهد مُشاحنة بين الأخير وجوريان*، صانع الصُّدر. هكذا نقتحم عالم سدوم وعامورة. وبموازاة ذلك، يعتقد السارد أنه كلف بوصيفة البارونة بوتوس* ويتردد على صالون أوديت سوان، الذي صار من أكثر صالونات باريس أناقة. وخلال إقامة ثانية في بالييك، التي يبحث فيها عن وصيفة السيدة بوتوس، يستشعر السارد لأول مرة - وهو منحني فوق سؤيقته - فكرة موت جدته : إذ يُفسّر من خلال «تقلبات القلب» تأخر هذا الأم العميق. ومع ذلك، تثار شكوكه بخصوص أخلاق البيوتين. فيرغب في مقاطعتها؛ ولكن، عندما يعلم بعلاقتها مع صديقة الأنسة فانتوي، يُقرر أن يحتفظ بها سجيناً ومترهبةً في شقة أوبوها الغائبين. وحينها، يعلم بموت بيركوط الذي أعطاه قنّه الإحساس بحقيقة أكبر من حقيقة الحياة اليومية. وبعد ذلك بقليل، يكتشف - وهو ينصت للعزف السباعي لسفانزي - البرهان والوعد على أنّ وراء تفاهات الحياة يوجد شيء يمكن

الشخصيات التي كانت قد ظهرت في قسم «حب لسوان» : آل فيردوران* والدكتور كوطار* وال«عشيبة الصغرى». ثم يتعرف السارد على السيد ده نوربوا، الذي يسمى إلى تشبيطه عن الانقطاع للأداب. وعلى هذا، يصغي إلى لايرما* في دور فيدرا ويعترف بحبيته. ويمرض، فيدخل عند آل سوان* ويلتقي بالكاتب بيركوط. وزراه يُقاطع جيلبيرت، مع أنه يظل صديق والديها. وتعتبر عليه من جديد على شاطئ البحر، وفي بالييك التي وصفت له سوان كنيستها القديمة ال«فارسية» إلى حدّ ما، مرفوقة بجذعتها التي تعرّفت في السيدة ده فيلياريزيس* صديقة من المدرسة الداخلية. وتقدّمه الأخيرة لحفيدها، المركيز ده سان - لو*، الذي يرتبط به. ويتعرف كذلك على البارون ده شارلوس* الغريب ويتناول طعام العشاء عند آل بلوخ. ويكتشف ال«عصابة الصغيرة» للفتيات المدهرات اللواتي يصبح مُغرماً بهنّ. وأثناء زيارته لرسم إيلستير، وجَدَ إحداهنّ، وهي البيوتين* التي تركز جبه عليها. رفضت له قبلة. وأقام والدها حيثُذ في جناح من قصر كيرمانت، الذي فقد اسمه، في نظره، قليلاً من الشعر. غير أن هذا الاسم يزدهي في منظوره بمفاتيح جديدة عندما كان يتأمل الأميرة ده كيرمانت* في الأوبرا. ويفرم بالدوقة ده كيرمانت* التي التقاها أثناء فسحاته الصباحية. وتعرّف على راحيل*، التي هي عشيقة سان - لو، وزار السيدة ده فيلياريزيس واقترح عليه البارون ده شارلوس* صداقته. وما هنا بعض مظاهر

تحقيقه بالفن. وليكرس نفسه لمهته الأدبية، يُقرر مقاطعة البييرين عندما يختار. غير أنه يتعلم أنها فرت وبعد مساعي فاشلة لاستعادتها، أصابه أسى شديد حينما علم بموتها من جراء حادث. وسليبي هذا الألم التسيان المتصاعد واستيقاظ حب جديد لفتاة متوقعة - لن تكون إلا جيلبيرت.

وعندما ذهب السارد إلى البندقية رفقة أمه*، تلقى هناك برقية مبهورة من لادن البييرين وهو ما جعله يعتقد لحظة أن عشيقته لم تمّت (ويتبين حينها أنها ماتت فعلاً في قلبه). وفضلاً عن ذلك، فإن هذا التوقيع كان عائداً إلى غلط المُبرق. تأتي البرقية من جيلبيرت وتعلن زواجها من سان - لو في الوقت نفسه الذي علم فيه السارد بزواج حفيدة جويان* من الشاب كامبرير*. وأثناء إقامة في طانسونفيل، يبدو أنه يحس قليلاً من المتعة في رؤية كوميري من جديد ويشك أكثر من أي وقت مضى في موهبه ككاتب. غير أنه وهو يقرأ مقطعاً لم يسبق نشو من «يوميات» الأخوين كوكور*، يتأسى من كونه قليل الموهبة قائلاً لنفسه إن الأدب ليس على العموم إلا هذا. ولكن، عند اندلاع الحرب، يذهب السارد (وهو الذي عاد إلى باريس ولاحظ فيها أن عُقد شارلوس وسان - لو أصبحت طليقة وأن نفاجاً جديداً يحكم المجتمع) إلى حفلة مساحية عند الأمير كيرمانت*، ماراً بأزقة لطفولة المثيرة لماضيه. وهناك يمدس، في حصن جويان، شارلوس شيخاً عجوزاً مريضاً خائر القوى. وفي بهو قصر كيرمانت*، وهو يتعثر فوق بلاطات غير

متساوية، تغمره السعادة معتقداً أنه عثر من جديد على بيت العماد في البندقية الذي كان قد انتابه فيه إحساس مشابه - وهو ما يتيح له الإحساس باللازمي؛ وتؤكد لإحساسات من النوع نفسه اكتشافه. ويفهم أن مهمة الكاتب هي العودة إلى أعماق هذه اللحظات المتميزة. وتبدو له حياته نداءً باطنياً طال تأجيله. وربما يدين لسوان بمادة كتابه وبقراءه كتابته قصد الانفلات من الهواية. إن صالونات الأميرة - التي ليست سوى السيدة فيردوران* الأرملة التي تزوجت ثانية من الأمير الأرملة كذلك - ممتلئة بشخصيات تبدو مُبدلة السحنات: ذلك أن الزمن ترك عليها أثره، والسارد، ذو فكرة الموت القادم، يقرر أن إبداعه سيكون أيضاً مدموغاً بدمغة الزمن - أ.

سوان، آل (SWANN, les) [83].

سوان، شارل (SWANN, Charles) [52-53، 58، 63، 67، 73، 75، 80-82، 86-91، 94 (هـ14)، 103، 112، 122، 133، 136، 138، 140، 142، 144، 153-154، 156-157، 159، 162-163، 166، 169-189، 171 (هـ46)، 172 (هـ61)، 194، 209-211، 213، 215-216، 221 (هـ30)، 229، 250-254، 261، 266، 277 (هـ100)].
هذه الشخصية في رواية «بحث عن الزمن الضائع»* (1913-27) ربما هي أكثر أبطال مارسيل بروست* شعبية. وقد أعطت اسمها للدور الأول من الكتاب،

الجرس الحديدية، معلناً قدوم السيد سوان إلى بيت جدته ليوفي في كوميري. وبما أن ضيعة طانصونقيل توجد جهة ميزيكلينز، فقد صار مألوفاً، داخل أسرة السارد، معارضة «جهة بيت سوان» مع «جهة آل كيرمانت» (وسيكسي هذا التعارض في الرواية معنى أعمق من هذا المظهر الجغرافي). وعن طريق سوان أيضاً، اطلع السارد على فن فيرمر ده دلفت، وجوتو، وبوتيشيلي وعمل سان سيمون. وعلاوة على ذلك، عزم سوان على كتابة دراسة عن فيرمر، لن ينجزها أبداً. ويكشف السارد فيه تدريجياً تلك الـ«خطيئة الوثنية» وتلك الانفعالية اللتين ستمنعانه من أن يصير مبدعا. والواقع أن سوان يرتكب خطيئة ضد الروح عندما يستخدم إحساسه الجمالي في تزوين حُبّه الشهواني. إن الرغبة في اقتحام حياة مجهولة هي أساس حب سوان لأوديت ده كريسبي: إذ أن صورة أوديت تتلعب كل هواجسه، ويصير جسده جسد تلك التي يحبها، ومع ذلك يعترف بأنها ليست «المرأة التي تلامه»، لأنه عرف في السابق العديد من المغامرات الغرامية. ولا شك في أن رؤية أوديت تُضَعِّفُ قليلاً حب سوان، في حين أن هذا الإحساس تَرَسُّعٌ لديه لِشَبابه أوديت مع «فتاة جيثرو» - جدارية بوتيتشيلي في كنيسة سيكستين. ولادة طويلة لم يتجرأ سوان على مطالبة أوديت بـ«أكبر آيات الحُب»؛ وهو يعيش كذلك في حالة قلق مؤلم. ومع ذلك، ينتهي إلى مطالبتها بقبلة وإلى الحصول عليها. وبما أن سوان يُحِبُّ، فإنه يجد في الأشياء فتنة جديدة: إذ يتعلق

ويمكن القول، ضمن حدود معينة، إنه يمثل الـ«أنا» الماضي للسارد وسلفاً للبطل «مارسيل». غير أن پروست، الذي أكد أن كتابه لا يتوفر على «مفاتيح»، يعترف أنه اتخذ نموذجاً لسوان أحد أصدقاء والديه، وهو شارل هاس، الذي كان مخالطاً جداً للناس في ضاحية سان - جيرمان على عهد الإمبراطورية الثانية وفي بداية الجمهورية الثالثة. إن سوان، ذا الأصل اليهودي، مثل نموذج، وابن الصيرفي، كان صديقاً لسأولف*، أخي جده* لأمه*، وكذا لجميع عائلة السارد التي يزورها مساءً في كوميري من منطلق حسن الجوار بالبادية. فهو يملك ضيعة جميلة جداً في طانصونقيل ويعيش فيها مع زوجته - عشيقته القديمة أوديت ده كريسبي* وابتهاما جيلبيرت* التي هي في سنّ السارد. وفي منظور الأخير، يتمتع سوان بحظوة كبيرة: فهو صديق الكاتب الشهير بيروكوط الذي يحلم «مارسيل» بمعرفته. وعلاوة على ذلك، يتوفر سوان على علاقات مجتمعية عالية لا تشك فيها عمّات السارد الريفيات اللواتي يندهن من رجل وجيه يستطيع أن يسكن قرب سوق الخمر، أي في جزيرة سان - لوي. ويشاهد السارد سوان عندما يأتي باحثاً عن ابنته في الشانزليزيه؛ غير أن الصغيرة جيلبيرت قالت يوماً لرفيقها: «إن والذي يستقلناك». ولا يلبث، بعد قليل من الوقت، أن يصير مُقَرَّباً من بيت سوان. وينشرح «مارسيل» لسماع سوان وهو يتحدث عن كنيسة باليك، بحيث أنه يكون منفعلًا دائماً عندما يسمع زين

حتى بأشكال استعباده المضنية أكثر ويتوقع أن الهدوء ليس ملاماً لحبه، الذي ليس آنذاك إلا ذوقاً جمالياً. وأثناء أمسية موسيقية، يكتشف سوان أن حبه حالة ذاتية ليس هناك ما يؤكد له واقعيتها؛ وال«جملة الصغيرة» من سوناتة فانتوي، التي كشفت له الحقيقة نفسها، تصير «النشيد الوطني» لحبهما. وهذه الجملة الصغيرة تُدخل في حياة سوان جمالاً جديداً وتضفي على حساسيته قيمة أكبر، تلبو أنها تعلن إمكانية استعادة الشباب. يتوجه سوان إلى هذه «الجملة الصغيرة» كما يتوجه إلى بُوح بحبه : إذ يستقبلها في مطاعم الضاحية التي ستتناول فيها «العشيرة الصغرى» طعام العشاء. وفيما بعد، عندما يأخذ سوان في المعاناة بسبب أوديت، فإن جملة فانتوي التي يسمعها من جديد في بيت السيدة ده سانت أوفيرت، ترقظ ذكرياته في جوهرها نفسه وتعيد له أيام حبه؛ إنها تحبو كذلك بسعادة المباح المعجبة للذكرى.

ومع ذلك، عندما يفهم سوان أن أوديت لم تعد تحبه، فإنه يتوصّل تقريباً إلى نسيانها حيناً تكون غائبة؛ وبالمقابل، يحبها دائماً في الحلم وتوقظ الغيرة غمّه، لأنه يتم السيد ده فورشفييل بكونه عشيق أوديت (يبلغ سوان السارد بتأملاته حول الغيرة ويوصيه بإنذار نبوي حول الفعالية القليلة لإكراه المرأة التي نغار منها). وغيره سوان تدفعه إلى العودة في إحدى الليالي تحت نوافذ أوديت، التي تبقى مضاعة في الليل؛ ويعتقد أنه اكتشف خيانة عشيقته؛ غير أنه ربما أخطأ النافذة؛ وعندما يعود إلى بيته، توجج

الذكريات الشهوانية غيرته التي تنتلش من جديد بقراءة رسالة لها موجهة إلى فورشفييل. وتنسحب هذه الغيرة تدريجياً على ماضي أوديت برمتها، وهو الماضي الذي يجمله : بل إنه يعلم أن أوديت كانت لها فيما مضى علاقات مع نساء، وأنها كانت تردّد على المواخير. ويقام الغياب هذا الإحساس الذي يتردد بين الجمود والتطور. ولكن عندما يحصل في النهاية على برهان خيانة أوديت، كان قد انتهى من حبه لها. وقد صار علاوة على ذلك زوجها وبخونها. وينقل كل مَحَبته إلى ابنته جيليرت. وقد درس بروس كل هذا الوجد في قسم من رواية «بمنا عن الزمن الضائع» يحمل عنوان «حب لسوان». وعلى هامش العلاقات الغرامية للبطل، فإن حياته الاجتماعية في هذا الدور الأول تجري في وسطين مختلفين جداً، ألا وهما وسط آل كيرمانت* ووسط آل فيردوران*، أو ضاحية سان - جيرمان ووسط الفنانين والموسيقيين الطليعيين. وفي حين أن أوربان، الدوقة ده كيرمانت* ترفض استقبال أوديت، وهو ما يمثل مع ذلك رغبة سوان الغالية، فإن آل فيردوران يستقبلون ال«عاهرة» القديمة ويساندون غرامياتها. وعلاوة على ذلك، فإن سوان شديد الإعجاب بهم : إذ يجد في صالونهم منافس فورشفييل، والدكتور كوطار والروائي بيركوط والموسيقي فانتوي والرسام إيلستر* وأمين المحفوظات سانيت* وأستاذ الأخلاق بريشو*، وباختصار: «العشيرة الصغرى». تسعى أوديت إلى أن يكون لها هي نفسها «صالون» من نمط صالون آل فيردوران.

السيد (← جاك القديري).

سيزار (← بيروتو، سيزار).

سيلفيا (SYLVIE) [273 (هـ 45)]. شخصية في حكاية تحمل هذا الاسم نفسه لسيزار ده نرفال* ضمن مجموعة «فنيات النار»* (1854). وسيلفيا هي رئيسة أسرار الطفولة والمراهقة، ذلك الوجه الذي يمكن انطلاقاً منه إعادة اكتشاف حقيقة الزمن الماضي. إنها دائماً يَقْظَة غَضْبَة شابة، وتقع في تلك النقطة التي لم يؤثر فيها الحلم والخيال على الواقع لإخضاعه لتخيلاهما. كانَ الحُبُّ قد وُلِدَ معها من المنبع ببساطة. لهذا السبب، فإن نرفال عندما يريد - في بحثه عن المرأة المثالية الذي يتلاحق فيه من تحوُّلٍ لآخر ائتمسح أدريان البطيء إلى أوريليا - استعادة النقطة التي يرقد فيها سرُّ سعادته الماضية المتجانس، يرتقي إلى أن يصل إليها، وهي الوجه الوحيد الثابت وسط «أوهامه» المتحركة. والتأملات التي تقوده إلى رؤية سيلفيا تنقطع فضلاً عن ذلك بهذه الصرخة المؤثرة والمُزْزِقة في آن واحد: «هي موجودة، هي»، لأنها تمتاز على الآخر، على المثال، بكونها متطابقة مع ذاتها، وبكونها متجسدة، ومن ثمَّ قابلة للقاء بها، وتبدو سيلفيا لنرفال في لحظة بصفتها حظه الوحيد ليُصَادِفَ مثاله، الذي وُلِدَ مع الطفولة ويساهم بسحره مع الواقع الحاضر. يمكن سيلفيا أن تُعزَمَ عليه بصورة أدريان وبالبحث المستحيل الذي انضاف إلى هذه الصورة، غير أن سيلفيا المستعادة، إذا كانت تشبه

وبموازاة ذلك، فإن سوان من جهته يتوفر على حياة مجتمعية كاملة. ويستمر في الاحتلاط بسأل كيرمانت، حيث لا تعبىه نزعتة السدريفوسية المناضلة أو أصله اليهودي أقل مما يعيبه زواجه. غير أننا نحب أناته وروحه، وطالما أن جدته كانت عشيقة الدوق ده بري، يتم التظاهر بالاعتقاد أنه ربُّما يحمل دم بيت فرنسا. وفي أحد الأيام، أثناء حفل استقبال، يقوده الأمير ده كيرمانت* إلى نهاية حديقته ليروح له بسير؛ ويزعم المدعون أن سوان طرده الأمير. والحقيقة أن جليلير ده كيرمانت كان يريد أن يُسِرَّ إلى صديقه بأنه اقتنع ببراعة دريفوس. وكذلك يقوم سوان بزيارة أوريان، الدوقه ده كيرمانت، التي كانت صديقته الحميمة، على أمل أن يجعلها تستقبل زوجته؛ يخلق الانطباع بأنه لن يعيش إلا بعض الوقت، غير أن أوريان تتظاهر بأنها لا تعتقد بخطورة مرضه. وبما أنها مجبوة هذا المساء على الذهاب رفقة الدوق إلى حفلة ساهرة فاخرة، فإنها تترك صديقها المحتضِر فجأة. وعندما يذهب سوان، تتوفر على الوقت كمي تصعد من جديد لتغيير حدائثها استجابة لنصيحة الدوق. وبعد ذلك بقليل، يعلم السارد بموت سوان الذي يقلقه. ونعثر هنا على إحدى أجمل صفحات نهروست حول «الموت الخاص الذي أرسله القدر لخدمة سوان». ولم يعد سوان إلا «أسماً»، غير أن السارد يدرك أنه مدين له في الآن نفسه بمادة روايته وبقرار كتابتها. - أ.

سوان، السيدة (← أوديت).

سيبو (CIBOT) [195].

ستريدر، لامبير (STRETHER, Lambert) [199-201]. شخصية في رواية «السفراء»* (1903) لهنري جيمس*. وبما أن شخصية ستريدر حاضرة تحت أسماء مختلفة في كل روايات هنري جيمس إذ لها أهمية متنامية باستمرار وأكثر إيجابية داخلها، فإنها تبلغ ذروتها في دراما الروح الكبرى التي هي «السفراء». وهو رجل مهذب في الخامسة والخمسين من عمره، ذو ذكاء لافت للنظر، واسع الثقافة، رقيق ومستقيم، يدير «المجلة» التي بفضلها تؤدي مدينة ووليت الصغيرة من ولاية ماساشوسيتس الطهرانية مساهمتها الضئيلة في الثقافة. ويعتقد ستريدر أن ذلك هو كل ما استطاع إنقاذه من خيبة الآمال والطموحات، من خرابات الوهم والإخفاقات. وقد أصبحت حياته عبارة عن «صحراء رتيبة» بعد الموت المبكر لزوجته وطفله اللذين تركاه وحيدا. كما أن رقة مشاعره وقدرته المتميزة على التحليل جعلتا وعيه بكونه ضيع فرصة الحياة وعيا مضنيا، وقد انتدب هذا الرجل الذي بدأ يشيخ أنتدب سفيرا إلى أوروبا من قبل مدينة ووليت والمرأة الأكثر نفوذا بها السيدة نيوصم، إذ سيعم تكليفه من أجل أمريكا والعمل بإنقاذ ابنهما الأثير الذي طال غيابه من يد «سيرانة» باويز. وسيكون منفذ هذا القرار الطهراني الصارم ذو النية الحسنة حائرا في أمره؛ فما هو في «خريف حياته» يدخل في علاقة مع كل الأشياء التي كان قد فقدها. ويكتشف للمرة الأولى أن العلاقات الإنسانية ممكنة: أن يتواصل الناس فيما بينهم، والأرواح والأجساد داخل

سليقيا المراهقة وإذا كانت قد احتفظت بلطافتها بل وزادت عليها عشرة أضعاف، لم تسمع نرفال البارزي الصغير. فقد تابعت الطريق الذي تلميه عليها طبيعتها: فهي قروية، تحطها شاب قروي، وتتكلم الآن لغة العقل. وعندما يتوسل إليها نرفال: «أنقلني! سأعود إليك إلى الأبد»، لا تجيب إلا بنظرات حنونة. وستظل ذكرها مرتبطة بمناخ ريفي، وستجني مؤطرة ضمن مناظر القالو الجميلة. ومع ذلك، فإن لقيها لم تكن دون جدوى: «أن أراها يوماً، يقول نرفال، كان يكفي لإنعاش روحي: فأنا اعتبرها من الآن فصاعداً مثل تمثال ضاحك في معبد الحكمة». ولا شك في أن هذا «التمثال»، الثابت بالمقارنة مع الصورة المتحركة التي تلازمه، هو الذي يلم عليه صيغة سو: «كأنت أدريان أو سليفيا، كانتا نصنفي حب واحد. إحداهما كانت المثل الأعلى، والأخرى الواقع العذب». - م.

سنيشال (SÉNÉCHAL) [125 (هـ19)].

السلطان [245].

س (C.) [249، 258-259].

السفيرة (← سفيرة تركيا).

سفيرة تركيا (AMBASSADRICE DE TURQUIE) [135].

سقراط (Σωκράτης) [184، 248].

فستتضح بفضل ستريلدر أن علاقة ذلك الشاب الأمريكي بسيدة تكبو سنا متممة لانحلال يعيش نهايته لا يستسيغها العقل. كما أن الاقتناع الأعمى وغير المعقول بأن هذه العلاقة ليست منطقية شكل نقطة انطلاق «السفير» (رووليت). وستأكد من ذلك بشكل غير مباشر، لكنه سيلحظ أيضا أن هذا الغياب للمنطق يعود إلى العيب العام و«الشرخ» الضروري والحتمي الذي يجعل الحياة الإنسانية ضعيفة بهذا الشكل. إن قصة مهمة «السفير» بأوربا عبارة عن حكمة حقيقية: فالبطل، الذي هو لامبير ستريلدر هنا، لا يكشف حقيقة «الأحداث» (القصة الطبيعية للروح» حسب هاوتورن) إلا من أجل التغلب عليها من خلال فهمها وقبولها وإضفاء طابع الروحية عليها. - ح.

ع -

غزوة (AOUA) [223 (هـ 52)]. - (فوك).

عوليس (ULYSSES) [37-38، 41، 59-60، 70-71، 179، 229-230، 243-245، 258-259].

العمة (— ليوني).

عمران (AMRAM) [242، 244].

تقليد تاريخي مشترك بفضل «لغة» مشتركة مكونة من أشكال وأساليب وأعراف وكلمات وحركات، كل عناصر الحضارة الراقية المرفوضة في ووليت. سيفاجأ في الفضاء السهارزي باكتشاف أن الناس ليسوا في حاجة للاعتذار عن كونهم ولدوا. ومن المؤكد أن ذلك تم بعد فوات الأوان: «لقد كان على بعض الأشياء أن تأتي في الوقت المناسب إذا كان لا بد لها أن تأتي يوما». لكن الأمر مختلف في حالة الشاب تشاد نيوصم الذي أتى لينقذه: فالحياة لا تزال أمامه، وهو يتمتع بها غاية ما يكون التمتع بفضل المرأة الغائبة التي كانت عشيقته له. وسيصبح «السفير» حاميا لهذه العلاقة بعد أن نسي مهمته، حارسا لا يستفيد إلا من الفرجة الجميلة التي تقدم له. سيبدأ إذن هذه الحياة التي توافقه، حياة «متفرج» يتحدد دوره في المشاهدة والفهم، معترفا بأن الأوان قد فات. وبهذا العبء الثقيل سيصبح لامبير ستريلدر (الرمز الأمل للإنسان الأمريكي) كالجوقة الكلاسية. سيتحدد واجبه الأخلاقي في «أن يعرف كل الأشياء» كما هو حال كل أبطال هنري جيمس وبطلاته المكرسين دائما لكي يكونوا «عظما». أما «الفضول»، فهو الأداة الضرورية لإنجاز مهامه. ولاشك في أن حضور ستريلدر يعكس ظلا مثيرا على علاقة تشاد وعشيقته. وذلك لأنه هو المسئول، بشكل من الأشكال، عن كل ما يمكن أن يحدث لهذه العلاقة من خلال تدخله: إنه يعتبر نفسه متضامنا مع نجاحها كما سيكون كذلك مع نهايتها وفسخها بعد ذلك.

ف -

فيه، جريحاً، خمسة عشر يوماً. التحق بعدها بأميان ومكث بها أسبوعين من شهر يوليو. وفي غشت، رجع إلى باريس، ثم كزيانطا. والتقى قُرب كوم بكليليا كوتي البالغة من العمر اثنتي عشرة سنة. اتهم بالليبرالية ووشى به أخوه البكر للسلطات، ففر إلى رومانيا في بيمون. ويتوفر فابريس على حامية قوية تتمثل في عمته الكونتيسة بيترانيرا الحسنة، التي تصير في هذه الحقبة الدوقة ده صانسيقيرينا - طاكسيس، عن طريق زواج ثان. تسيطر الصانسيقيرينا على روح الكونت موسكا، الوزير الأول للأمير پارما. وقد قرّر موسكا وصانسيقيرينا أن يجعلوا من فابريس مُطراناً. ينطلق فابريس إلى ناپلس حيث يدخل إلى الأكاديمية الكنسية. يبقى فيها أربع سنوات. وينتهي دراساته سنة 1821، ثم يعود إلى پارما. وبعد شهر من عودته، يعيش مُغامرة مع ممثلة صغيرة تدعى ماريتا. غير أن قلبه لم يلتزم أبداً. وقد عُيّن فابريس أول نائب اسقفي عام للمطران لاندرياني. هاجمه جيليتي، زوج ماريتا الغيور، فقتله. وقرّ وعبر هو والتجأ إلى فيواري، ثم إلى بولوني. يلاحق بملاطفاته مغنية شهيرة : لافوستا. جاءت إلى پارما، فتبعها. وفي السادس والعشرين من دجنبر، التحق بها في كنيسة سان جيوفاني. وقد اختطفه الكونت موسكا وطاف به على ضوء المشاعل. التحق ببولوني. وفي سنة 1822، تشارك في مباراة مع منافسه، وقضى شهرين بفلورنسا، ثم عاد إلى بولوني. وفي الصيف، انتهى التحقيق القضائي في مقتل جيليتي. ذلك أن القضية وقع تضخيمها

فابريس ضيل ضونكو (FABRICE DEL DONGO) [48، 58، 118، 203، 250]. شخصية في رواية «ديرشترويي پارما» لستدال* (1839). ازداد سنة 1798، وهو الابن الثاني للمركيز والمركيزة ضيل ضونكو (إلا إذا كان ابن المركيزة وروبير الملازم في الجيش الفرنسي). قُضِي فابريس قالسير ضيل ضونكو سنواته الأولى في قصر كزيانطا، ثم في كولييج اليسوعيين بمدينة ميلانو، حيث حصل على العديد من الجوائز بفضل عمته الكونتيسة بيترانيرا، وذلك بالرغم من جهله المطبق. صحيح أنه غلام وريع جداً. وتقود الكونتيسة حفيدها إلى بلاط الأمير أوجين حيث بدا في الثانية عشرة من عمره ببذلة ضابط في جنود الخيالة. فابريس استدعاه أبوه إلى كزيانطا حيث تابع دروسه تحت إشراف القس بلانيس. ويلعب مع أطفال القرية فيكون دائماً مترعّمهم. وفي السابع من مارس سنة 1815 عليم بنزول مراكب ناپليون في خليج جوان. وفي اليوم الثامن، غادر منزل أبويه قصد الانخراط في صفوف جنود الأمبراطور. أقام طيلة شهر أبريل بپاريز حيث كان يأمل بلا جدوى التحدث مع ناپليون. وفي الثالث عشر من شهر ماي، وصل إلى المراكز الأمامية في الجيش المتوجه نحو موسوج (Maubeuge). ويتم اعتقاله. ثم يهرب من السجن في السابع عشر من يونيو. وفي الثامن عشر، يحضر معركة والترلو دون أن يفهم جيداً ما يجري. في التاسع عشر وصل إلى ماوى إتري وظل

كيفية مفرطة، لأن أعداء الكونت موسكا يريدون الإيقاع به من خلال فابريس. وحكيم على فابريس بأنتي عشرة سنة سجننا، بالرغم من تدخل الدوقة لدى أمير پارما وبالرغم من وعود هذا الأخير، وقد تمَّ اعتقاله غدراً يوم 3 أبريل على بعد ستة فراسخ من پارما واقتيد إلى برج فارنيز. والواقع أنه مهتد بالإعدام.

وفي السابع من أبريل نجح في تقبُّب التفراج الذي يحجب نافذته، وفي اليوم التالي بدأ إشاراته الأولى لكليليا كوتتي التي صار أبوها الآن مديراً للسجن. ووسَّع فيما بعد مصراع تفراجِه وتمكَّن من التحدث مع كليليا بمساعدة رموز ألفبائية. يولد الحب بين الشائين. تعنتي كليليا بفابريس وتمذره في إحدى الرسائل بأنَّه مهتد بالتسمم. ومع ذلك، يلمح فابريس في الثالث والعشرين من شهر يناير عام 1823 الإشارات الضوئية الصادرة عن صانسقيرينا فيبدأ في الحديث معها كلَّ ليلة. وقد قررت صانسقيرينا تهريب فابريس. وهذا الأخير، الذي حصل في فبراير على موعد من كليليا في مصلى السجن، كان قد ارتضى وضعه. بل إنه في أوج السعادة. ثلح عليه كليليا في الحرب. ويتم إخباره في مارس بأنَّ موعد الحرب اقترب. لكن يندرج في مخططات الدوقة جعل مدير السجن يتناول مخدراً، بحيث أنَّ كليليا، التي اعتقدت أن أباه تسمم، تلتئم من السيدة أن تكون فتاة مطيعة إذا أنقذ وأن تزوج من تريب. يهرب فابريس في أحد آحاد مارس بعد تسعة أشهر من السجن وذهب إلى بلجيرات ثمَّ لوكارنو. والتقى ثانية بصانسقيرينا. وللأسف، لم

يستعيدا أبداً مودة العهد القريب. فابريس مُتيم بكليليا. والأخيرة، خمسة عشرة يوماً بعد الفرار، وكى تطيح أباه، قبلت الزواج بالمركيز كريسنتي، أحد أغنياء پارما. وبعد مدة وجيزة، اغتيل أمير پارما وحلَّ محله رانوس - إرنست الخامس. وأمکن فابريس والدوقة الدخول إلى پارما. واستسلم فابريس للعدالة في برج فارنيز. وأفلت من محاولة تسميم جديدة. وأطلق سراحه في اليوم التالي بفضل صانسقيرينا التي قصدت الأمير. وأعيدت محاكمته وتمت تبرئته. وبعد شهرين عُيِّن معاوناً رئيسياً للمطران. تلقى من كليليا رسالة قطيعة تطلب منه فيها الموافقة على زواجها من كريسنتي. أعطى موافقته وحبس نفسه فيما بعد في الأبرشية مفترضاً أن ذلك من قبيل الرأفة.

وقد تمَّ زواج كليليا في شتاء 1824 - 1825. واضطر فابريس إلى حضور حفلة ساهرة في البلاط. والتقى هناك بكليليا التي لاحظت جيداً أنه لم يتوقف عن حبها. وعزم فابريس على الوعظ وكان نجاحه كبيراً: إذ تم صيانة مقاعد في الكنائس التي يجب أن يظهر فيها. ويتمنى أن تأتي كليليا يوماً لسماع إحدى خطبه الوعظية. تأتي سنة 1826 إلى كنيسة لافيزيتاسيون الصغيرة وتضرب له موعداً في تيارة قصر كريسنتي. وقد وجدت وسيلة لتجنب قسَمها بالآ تراه أبداً، فتستقبله ليلاً. وفي سنة 1827، لهما طفل هو ساندرينو، الذي يريده فابريس بجانبه. اختطفه سنة 1829، غير أن الطفل مات، فاعتقدت كليليا أن عقاباً عادلاً نزل بها من السماء. ولم تمش إلا شهوراً معدودة

بعد ابنها. أما فابريس، الذي كان مؤمناً جداً لدرجة يستحيل معها اللجوء إلى الانتحار، فقد هَجَرَ الأبرشية وانعزل في دير للشترتريين على ضفاف بو. وهناك توفي سنة 1830.

ونعرف أن الشخصية التاريخية التي شكلت نموذجاً لفابريس هي ألكسندر فارنيز الذي صار بابا تحت اسم بول الثالث. ولا شك في أن فابريس صورة لمستبدال نفسه، وهي أنجح صورة وأبهاها. إنه ما كان ستدالي يريد أن يكونه : فهو يتوفر على الشجاعة والجمال. ويتوفر قبل ذلك على الحظ. وإلى حين خروجه من السجن كان يظهر بمظهر الفتى المدلل. ثم وجب عليه أن يستميل تلك التي يحبها، والتي وهبت حُبها بحيث يظهر محظوظاً بالرغم من النهاية المأساوية. ويعتبر بصفة عامة البطل الروائي الفاتن جداً في مجموع أدب القرن التاسع عشر. - أ.

فافنهايم، الأمير فون (FAFFENHEIM, prince) (von) [61، 72، 196، 252].

فارانج، السيدة (FARANGE, Mrs) [207].

الفارس (← دي كروي).

فوك، فيلياس (FOGG, Philéas) [202]-
[203]- رجل غريب الأطوار، مهذب عضو في نادي الإصلاح بلندن، يبلغ الأربعين من العمر، نبيل الوجه، أشقر الشعر، ضيق الجبين ودون تجاعيد، سيسعى في كسب

الرهان الذي يشكل موضوع رواية جول فيرن الرائعة «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»* (1873). لا نعرف عنه سوى أنه إنجليزي وأنه سافر وأنه بحار. كما أنه غني. غير أننا لا نعرف مدى ثروته ولا مصدرها. إنه قليل الكلام. وتميل حياته إلى البساطة. يتناول وجبتي الغذاء والعشاء في النادي، في وقت محدد بدقة، ودون أن يلاحظ أحد يوماً أن هناك ضيفاً يجالسه على مائدته. يقرأ الجرائد كل يوم بعد الغذاء في الصالون الكبير للنادي. وبعدها يصل رفاقؤه للعب الورق. هؤلاء رفاقه الذين سيواجههم مقابل عشرين ألف جنيه على أنه سيقوم بجولة حول العالم في ثمانين يوماً. وسيُقل في الليلة نفسها القطار المتوجه إلى باريس عبر دوغر وكالي مصحوباً بخادمه، لتبدأ بذلك جولته الرائعة حول العالم. وهو لا يهتم أبداً بالبلدان التي يعبرها، بل يظل حبيس مقصورته وينام فوق مقعد القطار، إلا إذا التقى بفرق تلعب الورق معه. غير أن هذا الإنسان الآلي الذي يبدو وكأنه يحمل ساعة مكان قلبه، لا يتردد في المخاطرة برهانه في مناسبتين : الأولى عندما ينقذ شابة هندوسية من حريق محطة - وعندما تم التعليق على ذلك بقول أحدهم : «إنك لرجل كبير القلب !» أجاب فوك الذي يظل متحفظاً في كل الأحوال : «في بعض الأحيان، عندما يكون لدي وقت». أما المناسبة الثانية، فهي عندما يذهب لنجدة خادمه پاسپارتو الذي آختطفه الهنود الحمر أثناء الهجوم على القطار الإسبانيكي. وسيكسب فوك رهانه. غير أن مصاريف السفر كادت تبلغ قيمة الرهان. فما الذي

استفاده إذن من جولته حول العالم؟ لا شيء سوى تلك المرأة الشابة الهندوسية الفاتنة عودة التي كان قد أنقذها من المحطبة وجعلت منه رجلاً سعيداً بعد أن تزوجها، وإن كان الأمر يبدو مبالغاً فيه. - ح.

فورشفييل (FORCHEVILLE) [68، 74، 87، 189].

فورشفييل، الأنسة ده (FORCHEVILLE, Mademoiselle de) [61].

فورشفييل، السيدة جيلبيرت ده (FORCHEVILLE, Madame Gilberte de) [جيلبيرت سوان].

الفياسيون (PHEACIANS) [60، 71، 230].

فيلا (PELEUS) [48].

فينو، أندوش (FINOT, Andoche) [268]. شخصية في مطولة «الملهاة البشرية»* لأونوري ده بلزاك* تظهر أساساً في «الأرغام المفقودة»* (1837 - 1843) وفي «مصرف نوسينغن»* (1838). إنه المقال الكبير في صحافة باريس الجلزاقية. من حماسة فادحة وشهيرة، يظهر مع ذلك طموحات أدبية شخصية غير أنه يسترشد فيما بعد إلى الاعتراف بأنه كان يتيه. وعوض كتابة أعمال قليلة الشمس، يأخذ في المتاجرة بأعمال الآخرين. كان مستعداً للتذلل أمام

جميع الذين يمكنهم خدمته، وكان وقحاً وقاسياً مع الآخرين. أقام جريدة ابتزازية رقيقة جماعة من الكتاب الرديين عديمي الذمة مثله: ناغان، لوسطو، بلونديه*. وهو الذي استقبل الظهور الأول لـلوسيان ده ريميري* على خشبة المسرح. وكان هذا الولد الضخم الممتلئ الخدين، الذي يشبه قليلاً إميل ده جياردان، مؤثراً في الوزارات وفي المسرح. وصار غنياً جداً وتودعه وهو في وضع سيئ فيه عضواً في البرلمان الفرنسي ومستشاراً للدولة. - أ.

فرانسواز، الأنسة (FRANÇOISE, Made-) [moiselle] [53، 86، 97 (هـ88)، 127، 141-140، 136-137، 157، 186، 196، 220 (هـ14)، 221 (هـ32)، 266].

فريدريك (FRÉDÉRIC) [113].

فريدريك (← مورو، فريدريك).

ث -

فالْمون (VALMONT) [232، 271 (هـ15)].

فالْتِن، رافائيل ده (VALENTIN, Raphael) [59].

فالْتوي، الأنسة (VINTEUIL, Mademoiselle) [68، 73، 81، 91، 142، 153، 164،

213، 216-217، 261، 266، 276
[90هـ].

فَارَامِبُون، السيدة ده (VARAMBON, Madame de) [90].

فَوَكيْر، السيدة (VAUQUER, Madame) [228، 272 (23هـ)].

فُولَانْج، السيدة سيسيل ده (VOLANGES, Madame Cécile de) [231، 271 (11هـ)].
شخصية من شخصيات رواية «العلاقات الخطيرة»* لكودرولوص ده لاكلو* (1782). كانت في البداية مجرد فتاة شابة غادرت الدير حديثاً، وكانت، وهي موزعة بين الانشغالات التافهة ونفقات اللهو، تنتظر ساعة الدخول إلى العالم بعد أن تتزوج من رجل اختارته لها أمها. ولطبعها البارد لن تبرز إرادتها إلا عندما احتالت كي تبقى على علاقة ببدانسني الذي ستحبه؛ غير أنها ستخضع دائماً لتأثيرات أو إرادات خارجية، مما يجعلها تبقى في وضعية «الشيء». كانت لها شهوات تنساق وراءها وكان همها الإثارة، وكانت المتع التي تجنّبها من هذه الإثارة فظة إلى حد يجعل منها لذة لا طعم لها، لأنها مثارة ومنظمة بشكل مفتعل. هكذا خلقت لتكون خاضعة للآخرين، لأن براءتها لم تكن كافية لحمايتها من فضولها الخاص، هذا الفضول الذي لا يستسلم أمام هجوم منظم مادامت مجردة من القدرة على التمييز التي يمكن أن تتقنها. وذلك يساعد فالْمون* على السيطرة، دون عناء كبير، على عفة كانت

مستعدة للتضحية بها لمرغبتها في الإطلاع. وما أن حققت لذتها حتى استسلمت لذلك بشكل طبيعي لم يلبث أن اتضح أنه غير منسجم مع المغامرة ومع «الفجور» الحقيقي. والخلاصة أن اللذة تتضاعف كلما تمت الاستجابة لها وقد وجدت السيدة ميرتوي* أن السعي إلى جعل فُولَانْج امرأة حاذقة هو أن تجعل منها ببساطة امرأة سهلة. لأنها تنتمي لذلك النوع من المخلوقات التي لا تعرف كيف تقاوم هجوما عليها، والتي «ليست في الحقيقة سوى أدوات للذة». وصحيح أنها تعيش، في الواقع، تحت سيطرة الحواس إلى درجة أن قوة الإحساس الذي تكنه لبدانسني لم تستطع، بالرغم من صدقها، أن تمنعها من السقوط في أحضان فالْمون. وبعد أن يحكي لنا لاكلو قصة سقوطها بعيد إدخالها إلى الدير، وليس هذا الخلاص المفاجئ إلا وسيلة لإرضاء السلوك العام: إذ لم يكن ذلك وارداً في مطلق طبع البطلة. - ح.

فِيلِيارِيزيس، آل (VILLEPARISIS, les) [61، 73، 75، 106، 120-121، 215].

فِيلِيارِيزيس، السيدة المركيزة ده (VILLE- PARISIS, Madame la Marquise de) [65، 72، 75، 80، 83، 120، 133، 136-137، 162-163، 186].
شخصية من شخصيات رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل بروست*. حفيدة فلوربون ده

فِيردوران، السيد (VERDURIN, Monsieur) [88].

فِيردوران سيدوني، السيدة (VERDURIN SIDONIE, Madame) [73، 82، 88، 138]. هي «رئيسة العشيرة الصخرى»، ولا شك في أنها إحدى شخصيات رواية «بخنا عن الزمن الضائع»* (1913-1927) التي شخصها مارسيل پروست* بأكثر عدد من السمات المكروهة. ومع ذلك، نعلم - من خلال معارضة لحيويات الأخوين كُونكور* - أنها كانت «مادليته» فرومنتان والتموذج المفضل لدى الرسام إيلستير* الذي كان يُعجَبُ فيها بـ«نوع من الجمال الثقيل قليلا الذي لاحقَه وذاعَبَه في لوحاته...». وعندما تزوجت هذه المرأة المتصلفة الناقد الفني فِيردوران* استطاعت أن تجعل من صالونها أحد أشهر صالونات ياريز. ففي كل أزمة سياسية ومع كل تجديد فني، تنتزع السيدة فِيردوران شيئا فشيئا - مثلما بيني الطائر عشه - البقايا المتباعدة التي ستُكون يوماً ما «صالون»ها. كانت قضية دريفوس قد انتهت، ويَبِي أَنَاتول فرانس. و«كانت قوة السيدة فِيردوران هي حبها الصادق للفن والعناء الذي تتجشمه في سبيل المريدن الذين تقيم لهم ولائم فاخرة لم تكن تقيمها إلا لهم وحدهم، دون أن يحضرها أشخاص من العالم المدعو... وعند السيدة فِيردوران، كانت الفرقة مدرية بإحكام، وقائمة من الطراز الأول، ولم يكن ينقص إلا الجمهور». وتجاه «أوفياء» الصالون - بريشو* وكوطار* وسانيت*

كيز، ابنة سيروس ده بويون (وإن كان پروست قد ترك المكان في هذه النقطة لشيء من الخلط بعد تصويبات متتالية)، عمة للدوق والدوقة ده كيرمانت*، وهي «نفسها الدوقة دافري خلال زواجها الأول». والسيدة فِيلپاريزيس صديقة طفولة لجدة* السارد*، تلتقي بها ثانية بسرور في باليك أثناء استجمام هذه الأخيرة بها. وستبدي وقتها اهتماما كبيرا بـ«مارسيل» وبـ«السيدة أميدي»، وتعرفهما بأذواقها الأدبية وتدعوها إلى جولات ممتعة في سيارتها. تغمر السارد بالهدايا وتقدم له ابن أختها البارون ده شارلوس. ويبدو أنها قضت مرحلة شباب عاصفة وأنها أقدمت على زواج «غير متكافئ». ويعتبر «فِيلپاريزيس» اسما مزيفا... كما أنها ليست هي عمة الشخصية الأكثر شهرة في ملكية يوليوز، ذلك الدوق ده...*، الذي رفض معاشرته الملك المواطن. أختاها هما السيدة بوسيرجان والأميرة ده هانوفر، ومادامت عائلة السارد قد استقرت في أحد أجنحة فندق كيرمانت حيث تقطن السيدة ده فِيلپاريزيس، فقد كانت لمارسيل الشاب فرصة أن يرى بشكل متواتر دويرير المحبوبة التي هي عشيقته الموكيز ده نورها، والتي لا يتوفر صالونها الأدبي على كل الروتق الذي يمكن أن يتصوره قراء «المذكرات» المتألقة للسيدة ده فِيلپاريزيس. - ح.

فِيردوران، آل (VERDURINS, les) [58، 73، 80، 85، 97 (هـ88)، 98 (هـ94)، 142، 144، 162، 191-192، 226 (هـ108)، 251].

وسكي وإيلستير* والأميرة شرباطوف*، إلخ - تبدي الرئيسة الاستبداد. وفضلاً عن ذلك، تستهويها السياسة مثلما يستهويها الفن. نرى السيدة فيردوران، في بداياتها، إلى جانب السيدة زولا، بالحكمة، وفي المساء، بعد انفعالات قصر العدالة، تستقبل بيكار ولابوري. تكشف كذلك مناهضتها للإكليروس. وتستنكر علاقات سوان المجتمعية، التي تحمي غرامياته مع أوديت* ده كريسي. ومن رأيها أن أناس المجتمع الراقي «مزعجون». وعندما تؤجّر مزرعة لاغاسبوليف لآل كامبرير، فإنها تتظاهر بعدم الرغبة في معايشة الملاكين. وحينذاك ستكون صديقتها الحميمية هي السيدة بوتان*، عمة ألييرتين*، وهي بورجوازية صغيرة وزوجة موظف وسياسي مستقبلاً. سعت إلى استقطاب الكاتب بيركوط* إلى صالونها، غير أن ولعها الحقيقي هو الرسم والموسيقى. وتباهى بأنها جعلت إيلستير يعرف كل الورد وكل الموضوعات التي رسمها... إذ لولاها لما استطاع أبداً أن يعرف زهرة ياسمين. وقد رسم لها إيلستير صورة شخصية لعائلة كوطار أعطتها للوكسمبورگ* بعد خصامها مع الرسام، الذي لم تغفر له زواجه والذي تغتابه منذ ذلك الوقت. ومع أن السارد «أستال» السيدة فيردوران، فإنه لا يتضابق من تحليل ردود أفعالها وعاداتها المستهجنة. ويقول لنا كيف أنها قرّرت بريشو عن الكواعة التي اتخذها عشيقته؛ وكيف أنها لا تكثر بحمال المناظر الطبيعية مع أنها تعرف النورماندي أفضل من آل كامبرير؛ وكيف

قررت «إلحاق» السيد ده شارلوس*؛ وكيف تُعلن عدم إحساسها بأي حزن على موت الأميرة شرباطوف الوفية؛ وكيف أنها لا تعبر إلا بعبارات مادية عن إعجابها بموسيقى قانتوي، التي نجعلها «تبكي» وتنشب فيها «زكاماً بلا ضابط». لهذا، قبل أن تنصت إلى هذه الموسيقى، تدهن أنفها بغومينول الأنف... ومع ذلك، فمن طريق السيدة فيردوران سمع «مارسيل» أول مرة سباعية قانتوي المؤلفة بعد وفاتها. كانت الأسمية من تنظيم البارون ده شارلوس*؛ إلا أن مدعويه الذين يتنمون لضاحية سان - جيرمان ظهروا بمظهر فظ تجاه وصيفة البيت التي قررت قطع علاقاتها مع البارون. تبدأ بتنظيم انقلاب قصد إفساد علاقته مع صديقه موريل عازف الكمان؛ ونجحت المكيدة المبنية على التهمة نجحاً يفوق المؤمل. ويغير صالون السيدة فيردوران طابعه لحساب «الباليه الروسي»: إذ كانت دائماً بدار الأوبرا إلى جانب الأميرة يوريلتيف، ويجمع طعام عشائها اللذيذ مترافقنسكي وريشار شتراوس والراقصين... ولم تعد للرئيسة الأحكام المسبقة نفسها إزاء «ناس العالم»: إذ تفضل باستقبال آل كيرمانت* وآل هوسنقيل والكوتيسة كيرمانت*... بل وتهد بكيفية غير مباشرة لعقد صداقة مع أوديت، التي صارت السيدة ده فورشقيل*. وشكّل «صالون»ها نواة جديدة، أرستقراطية هذه المرة؛ ولكن البارون ده شارلوس مُقصى منه دائماً: إذ أنها تلاحقه بمحمد لأرب واهتمته أثناء الحرب بأنه جاسوس للعدو، بل تظاهرت بالاعتقاد

أفعال متأسفة، والفم ممتلئ، «في حين كان المظهر الذي يطفو على وجهها هو مظهر ارتياح عذب». وعندما توفي السيد فيردوران، تزوجت أرملة الدوق ده دورا، الشيخ المغليس؛ ولما تزلت مرة ثانية، تزوجت الأمير ده كيرمانت* (وكانت في نظر الكوطا، هي سيدولي الدوقة ده دورا، والتي كان اسمها بالولادة دي بون). وقد اندهش بلوخ*، في حفلة الأمير الصباحية، عندما لم يجد في الأبيوة ذلك «الجمال منقطع النظر» الذي كان السارد* قد حدثه عنه... وحينها أُجبرَ «مارسيل»* على أن يوضح له أن الأمر لا يتعلق بالشخص نفسه. ذلك أن اسم «الأميرة ده كيرمانت» حلَّ في استعماله محلَّ امرأةٍ مختلفة من قرين إلى آخر. وتلك التي كانت السيدة فيردوران، تتفاخر الآن في وسط ضاحية سان - جرمان وتفرض على هذا الجمهور الفنانة الرديئة راحيل*، العاهرة القديمة التي كانت عشيقة روبير ده سان - لو*. وأخيراً، ففي بيت السيدة فيردوران القديم جرى تقديم السارد إلى الأنسة ده سان - لو*، بنت روبير جيلبيرت، التي كانت تتلخص فيها كثير من الذكريات الماضية. - أ.

ص -

صاكان، الأمير ده (SAGAN, prince de) [78].

صوريل، جوليان (SOREL, Julien) [185]، 220 (هـ 13). شخصية في رواية

أنه يروسي. ونشرت بالطريقة نفسها وشايات ضد الملكة ده نايل التي أخطأت، في منظورها، بكونها تضامنت مع ابن عمها بالاميد ده شارلوس. «لو كانت لدينا حكومة أكثر حزماً، تقول، لكان كل هذا في معسكر اعتقال». وستشتري خمسين نسخة من كراسة كتبها موريل ضد ولي نعمته السابق وستعاطف قراءتها بصوت عال. وأثناء الحرب، عام 1916، تصير السيدة فيردوران، مع السيدة بونتان* إحدى ملكات باريس التي تُذكر بحكومة المديرين. والسديفوسية هي الآن مدمجة ضمن سلسلة من الأشياء المحترمة. ولا تنام أي دوقة دين أن تتعلم من السيدة فيردوران، على الأقل هاتفياً، ما يوجد في نشرة المساء. وكذلك قلَّ عدد الـ«مضحجين»: فأولئك الذين قاموا بزيارتها صاروا مستحيين وكانت السيدة فيردوران تقول: «ستأتون في الخامسة للحديث عن الحرب»، كما كانت تقول فيما مضى: «ستأتون لسماع موريل». وأحد نجوم الصالون آنذاك، كان هو أوكتاف*، حفيد آل فيردوران ومؤلف بعض الأعمال الرائعة. وبعد نقص الفحم، انتقل «صالون» فيردوران إلى أحد أكبر فنادق باريس. «وقد انتهت السيدة فيردوران التي تشكو من الشقيقة، لأنها لم تعد لها هلالية تغمسها في قهوتها المزوجة بالحليب، انتهت إلى الحصول من كوطار على وصفة تسمح لها بألقاء بذلك في قهوة معينة...». وقد أخذت من جديد هلاليتها الأولى في الصباح الذي كانت فيه الجرائد تحكي عن غرق السفينة لوزيتانيا...». وتبدي ردود

«الأحمر والأسود»* (1830) لستدال* . وهو ابن التشار صوريل* الذي لا يحس نحوه بمشاعر «بنوية» حقيقية. وقد حظاه الخوري شيلان، في قرينه فِيرير بامتياز خاص لذكائه. وقد تعلم قليلاً من اللاتينية والتاريخ مع جراح - نقيب حرّ، وأخذ يحلم بمجد نابوليون ولكنه يفكر في بلوغ مرامه عن طريق المشاركة في النظام. فصار في البداية مؤدّباً لأطفال السيد ده رينال عمدة فِيرير، وتمكن من استمالة قلب السيدة ده رينال الطاهرة الفاتنة. ويتعلق مشروع إغوائه بالمشروع العسكري. فهو يصدر أوامر لنفسه. ففي المرة الأولى التي يأخذ فيها يد السيدة ده رينال، مثلاً، فإن ذلك إيماءة مدبرة من المقروض أن يقوم بها في لحظة معينة. ومن ثم يلدو محباً بالإرادة، ولكنه سرعان ما يحس بمشاعر صادقة ورفيقة. وعندما تُكتشف غرامياته، يضطر إلى مغادرة بيت آل رينال. وعندما يدخل إلى مدرسة ييزانسون الإكليريكية، حيث يتظاهر بالتقوى أحسن ما يكون التظاهر. ويخرج منه بفضل حماية السيد بيوار، مدير هذه المدرسة الإكليريكية. وفي باريس، يرتدي ثوباً أسود ويصير الكاتب الخاص لسيد إقطاعي عظيم، هو المركيز ده لاهول*، وسرعان ما يرتقي إلى مرتبة المؤمن على الأسرار، ويمكّنه المركيز بسرعة من الصليب عن طريق مظهر المصالح الديبلوماسية. ويغوي جوليان ابنة حاميّه، ماتيلدا ده لاهول* الشكيرة، التي يكرّ لها خليطاً من الحب الحقيقي والحبقد الطبعي. وتجد ماتيلدا نفسها حبل. وعندما يعلم المركيز بالأمر، لا يلدي ماذا سيفعل.

ويقترح عليه جوليان قائلاً: «اقتلني وموّه هذا القتل بانتحار». وكان صادقاً في اقتراحه المدهش هذا. لكن المركيز يقي على حياته ويصمّم على منحه لقب نبالة ورتبة ملازم أول في الخيالة. وكان سن جوليان اثنين وعشرين سنة. ونسبشهر الزواج، ولكن رسالة من السيدة ده رينال، كتبها بإملاء من مديرتها، تأتي لتفضح جوليان بأنه مغوٍ للنساء. ويعود جوليان إلى فِيرير، ويتنظر السيدة ده رينال في الكنيسة ويطلق عليها رصاصتين. ويُقبض عليه. ويقدم للمحاكمة، فيدان ويحكم عليه بالإعدام. وعندما أصابه التعب من الظموح، لم يعد يحب ماتيلدا؛ وقبل أن تنفذ فيه عقوبة الإعدام، يعود إلى ولّه عاطفي بضحيته. - م.

صيلاضون (CÉLADON) [112] (← رواية «أستري»).

صيشار، دافيد (SÉCHARD, David) [60]، 61، 71، 74، 127 (هـ-55).

ق -

قراطيلوس (CRATYLUS) [184].

ر -

راحيل (RACHEL) [65-66، 68، 169 (هـ-15)، 215]. شخصية في رواية «بجناً عن الزمن الضائع»* (1913 - 1927) لمارسيل بروست* هذه المثلثة الشابة

رُبيري، لوسيان شاردون ده (RUBEMPRÉ, Lucien Chardon de) [48، 60]. شخصية في السلسلتين الروائيتين الكبيرين لسأونوريه ده بلزاك* : «الأوهام المفقودة»* (1837-1843) و«أهبة المومسات وبؤسهن» (1839 - 1847). ينتمي إلى أسرة نبيلة من جهة أمه، ولكنه ابن صيدلي من حي شعبي في أنكوليم؛ وبين الفتى لوسيان شاردون عن مواهب شعرية أكيدة تضمن له الشهرة في ناد ريفي صغير. ويلتقي فيه بمتحذلقه حقيقيّة، هي السيدة ده بارمُجون*، التي لا تتأخر عن آتخاذة عشيقاً فتجرّه إلى باريس، حيث لا يشك لوسيان أكبته في النجاح في حرفة الأدب. ولن يستطيع لوسيان أن يصمد طويلاً أمام إغراءات الحياة الأدبية والصحفية في العاصمة، وهو العبقريّة المتقلّبة المغامرة ذات العاطفة الجريشة والأعصاب الثائرة والمصابة فوق هذا وذاك بنوع من الغنج الأنثوي المحب للإطراء والتزلف. وسرعان ما يفقد حاميته ومجده في آن واحد، فيجد نفسه في مواجهة صعوبات مالية بالغة. وحينها يكشف أن العلاقات مع الناشرين ليست بالسهولة التي كان يتصورها في إقليمه. ولوسيان خرعٌ ولكنه ليس له ولن يكون له أبداً الرقاحة المبادرة القنيدة التي عند راستينيّك. وسيأتي أسوأ الأفعال، ولكنه يفعل ذلك بلا مبالاة. ومع ذلك، هناك تماثل في أوضاع الرُّجلين، اللذين سيكون عليهما في بداية حياتهما العملية أن يختارا بين الطريق الشريفة الصعبة، التي هي طريق العمل والدراسة، والطريق السهلة ولكن

التي هي عشيقّة المريكز ده سان - لو* المحبوبة إلى حدّ الوله، التقى بها السارد* أولاً في «منزل مغلق»، حيث كانت تُلقب «راحيل» عندما كانت دي سينور* - في ذكرى «الهيبة العظيمة» لأوبرا «اليهودية». ويترقى روبر ده سان - لو ويتشف بتأثيرها؛ بل يستعير منها لهجتها؛ لكن دريفوسية المثلثة تثير غيرة عشيقها؛ فيتشاجران ويتشاحنان مراراً وتكراراً، في المطعم وفي المسرح. ولراحيل لعبة ذكية، ولكنها، خلال مدة طويلة، لم تحصل على نجاح، مثلاً عند الدوقة ده كيرمانت* التي تسخر منها. ثم إن عشيرة آل كيرمانت* كلها ساخطة على صلتها بسان - لو. وينتهي بها المطاف إلى القطيعة وتعيش مع أوكثاف*، رياضيّ بالييك الشاب، الذي تحبّه حتى الوله. ومن يأسها أنه يهجرها للزواج من أندريه*. أما سان - لو، فقد تزوّج بجليليرت*، التي تسمى في أن تشبه راحيل، بما أنّها تعلم أن زوجها يحبّها دائماً. وبعد الحرب، صارت، ولو أنّها مُسِنَّة ودميمة، ممثلة مشهورة وصديقة حميمة لهذه الدوقة ده كيرمانت التي كانت تمزاً بها فيما مضى. وفي الحفلة الصباحية للأديرة ده كيرمانت (←) السيّدة فيودوران*)، حيث تُنشد أشعاراً، تحمّي السارد، الذي لا يتعرفها إلى أن ينوره صديقه بلوخ. وبما أنّها تغار من لايرما، فإنها تقدح بحقد في هذه المثلثة المسرحية الكبيرة، وتبلى متكبرة على ابنة لايرما المحضرة وصهرها، اللذين كانا يلتمسان أن يُدعيا إلى حفلة كيرمانت الصباحية. - م.

رَبِيقَة (REBECCA) [271 (9هـ)].

روبنسون كروزوي (ROBINSON CRUSOE) [76، 241، 250، 255]. شخصية في رواية تحمل هذا الاسم نفسه (1719) لسدانييل ديفو*. إنه أولاً صورة من إيصال : رجل يرتدي جلد الماعز، مزود بطربوش مُقرّن وله مظلة واسعة، هي الأخرى من جلد، بندقية في اليد، وأخرى يتقلد بها، والحزام مُحمّل ببلطجة وسكين ووعاء للبارود ؛ وبعد أن استولى الخيال على هذه العُدّة، وُلد وجه الرجل وفرض حضوره وحكى قصته. ومنذ ذلك الوقت، لن تتسأل أبداً عن طبعه. ويكفي اسمه الذي ينبت جزيرة تُعزى وتُعمّر يوماً فيوماً. وكل شيء فيه يتطابق مع عمله اليومي ومع شغله المتتابع بلا كلل ليخلق لنفسه شروط حياة مقبولة وليدفع وهن العزيمة. وتتلخص مغامرته في بضع كلمات : أَلَيّ فوق جزيرة خالية وعاش فيها أكثر من ربع قرن. ومع ذلك، فإن أهمية هذه المغامرة لا تترتب عن الوضع المأساوي الذي يوجهها، بل تتمركز حول الشروط اليومية لحياة روبنسون و«مقاومته» : كيف ينجح في الحصول على الغذاء والكساء والسكن لا وجود للحمة أو لقلق ماورائي، بل هناك حكاية فقط لما يبدو ظاهرياً أكثر ابتدالاً في العالم ؛ قوة العمل التي لا تُنضب ؛ وهي الموضوعة الوحيدة التي يتم تطويرها عبر مراكمة وقائع دقيقة : روبنسون يحصل على المُون والأسلحة والأدوات، روبنسون يبني بيتاً، إلخ، ومعنى هذا المحمود المتواضع والاستثنائي في الآن نفسه، متعدد : فمن منظور إنسان القرن الثامن عشر، يمثل البُخار والمعمر المحنة العسيرة جداً ووسيلة

المخوفة بالمخاطر البعيدة والمجازفات المجتمعية. وبعد أن يدخل لوسيان إلى نادي دانيل دارتيز* حيث أمكنه أن يجد مكاناً لنفسه، سيخون أصدقاءه بخيانة بشعة وسيخضع لتأثيرات الصحافيين الفاسدين السيئة. ولا يتبته كثيراً لما يفعله، فيصير كاتباً أجيّراً، يوزع المدح أو الغدر حسب أوامر القوى الخفية التي تعده بالترف والمجد. ومع ذلك كان لا يزال بإمكان لوسيان أن ينجو. ولقاء فوطران* هو الذي سيتم إفساده أخلاقياً، وهو يفتح لطموحاته آفاقاً شاسعة. وبعد أن يصير لوسيان «روح» فوطران «المرئية»، بل دمية حقيقية تتبع الشخصية الرهيبة من خلالها حبا للسلطة، سيضمحل بفتنة، عشية النجاح الكلي. فهو لم يستطع أن يظهر في مستوى مشاريع فوطران. فينهار منذ أول صدمة ويسلم حاميته بنذالة وينتهي به المطاف إلى الحبس الانفرادي. ويوضح هذا المصير موضوعة الاجتثاث، التي سيتناولها بأريص فيما بعد. ولكن نقد بلزك أوسع : فلوسيان أديب موهوب ولكنه ضعيف الشخصية، قادر على الرغبة بل على التصور، ولكنه عاجز عن التنفيذ، ولذلك فهو أيضاً ضحية «داء العصر». فأنهار أطر المجتمع السابق وأوهام الرومنسية تحجب عنه واقع الحياة المرّ والرجوليّ وبيته لأنه لم يجد من يصدّ أحلامه. - م.

الرجل الوجيه (HOMME DE QUALITÉ, 1°) [61] ← رواية «مانون ليسكو».

روبير (ROBERT) [66].

تَحطُّبُهَا ؛ ومن منظور روسو، الذي أعطى الكتاب سمعته الأدبية، كانت حياة روبنسون «أسعد مقالة في التربية الطبيعية»، ولم يكن يريد أخرى تصلح قاعدة لتعليم إميل وتكوينه ؛ أما نحن، المكبلين بالحياة الحديثة والذين «نزعت عنهم النسيج الحي»، تبدو الجزيرة الخالية وسيلة لاستعادة حياة طليقة وتامة. وهكذا يمكن استخدام روبنسون لصالح أنظمة وقرون، ويمكن أن نعلم به أو نفكر فيه، وهذا يبرهن على حيويته الأسطورية العجيبة، غير أن «هذا» ينمو بجانبها ويظل مرتبطاً بها. وإذا ساعلنا وجه رجل وأناه، لا نكتشف فيهما مع ذلك إلا قوة مبهمة، يمكن أن نسميها قوة «روبنسون»، ولكنها تمثل فقط أحد ثوابت الإنسانية : «الصبر الكئود في الفقر المدقع والعمل الدؤوب والعزم الجبوح ضمن أكثر الشروط تهيئاً للهمة» (ديفوس)؛ من هنا القيمة الأدبية والحضور السرمدي لروبنسون الذي يمكن كل واحد أن يقتبس دائماً من مثاله.

يضاف إلى هذا أن روبنسون هو الإنسان وحده، بالرغم من أنه انضم متأخراً إلى جمعية فوندرودي. كان منعزلاً في جزيرة خالية، ولا يكفيه الاستمرار في الحياة بكيفية مادية، بل يتعين عليه أيضاً إبعاد دوار العزلة وجنونها. وقد كتب مالرو أن ثلاثة كتب، فقط، قاومت السجن : «ضون كيهوطة»^{*} و«روبنسون كروزوي»^{*} و«الإله». ذلك أن كل واحد منها يعطي درساً في مقاومة العزلة. فما توصل إليه ضون كيهوطة* بالخيال والحب، توصل إليه

مويشكين بالقداسة ووصل إليه روبنسون بالعمل اليومي. وإليك درسه النهائي : للعناء اليومي القدرة على جعلنا نلتقي من جديد بالآخرين وتحرر من غم الوحدة. - أ.

روغان، السيدة ده (ROGUIN, Madame de) [195].

روغرون، آل (ROGRONS, les) [195].

روزانيت (ROSANETTE) [113].

رنكور، المركز ده، أو السيد ده (RENON-) [228-229، 239-241، 248، 268].

ش -

شاندي، السيد تريسترام (— رواية «حياة تريسترام شاندي وآراؤه») [208، 228، 234 246-247، 265].

شارل (— بوفاري، شارل).

شارلوس، السيد بالاميد ده كيرمانت، البارون ده (CHARLUS, Monsieur Palamède) [62، 67، 73، 77، 80، 83، 96، (هـ-65)، 97، (هـ-88)، 98 (هـ-89)، 120، 134، 161، 172 (هـ-61)، 196-197، 205، 208، 212، 213، 215-216، 261، 266، 274 (هـ-60)].

معارضة الأخوين كوندكور أنها قد تكون «أطلقت رصاصة على الأرشيدوق رودولف من مكان قريب» ؛ وتكشف الأميرة، التي تخلف لدى الأخوين كوندكور الانطباع بـ«ذكاء أرق كل الرقي»، تكشف لمؤلف رواية «فوستان» «بأنه يحظى في كاليسيا وفي شمال بولونيا بأسره بوضع استثنائي تماماً». وبالرغم من تقدير الأخوين كوندكور، فإن السارد يبدو منكراً لسحرها فيختلف معها. ويظهرها لنا «وقد ردها» الذكور كوطار* بعنف في قطار «لا غاسبولينغ» الصغير، بيت آل فيردوران الريفي. وعندما نعلم بوفاتها، خلال الحفلة الساهرة عند آل فيردوران، ندهش لكون ربة البيت لا تخزن لذلك، لأنها لا تستطيع أن تتظاهر بما لا تحس به. أما السيد فيردوران، فقد استهجن دائماً التردد عليها، لأنها كانت سيئة السمعة. وهكذا نعلم ما هي الإخفاقات التي كانت تقوم عليها مناهضة الأميرة للتفتُّح وإخلاصها لآل فيردوران. - م.

ت -

تأثير (TAILLEFER) [227].

تاكوان (TAQUIN) [136، 161].

تورفيل، السيدة ده (TOURVEL, Madame) [268، 271 (هـ-15)].

تيودور (THÉODORE) [67].

شارلوس* - فيردوران* (CHARLUS-VERDURIN) [63، 106].

شاتلرو، الدوق ده (CHATELLERAULT) [116]. (le Duc de

الشهيرة (الهة) [71، 154].

شهرزاد [235، 245، 254، 258-259].

شوصكغو، السيدة ده (CHAUSSEGROS) [90]. (Madame de

شموكه (SCHMUCKE) [195].

شرباطوف، الأميرة (SHERBATOFF) [67، 196]. شخصية في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع*» (1913-1927)، لمارسيل بروس*. لقد أخطأ السارد* مدةً طويلة حول هويتها قبل أن يعرفها ؛ وذات يوم يتعرف أخيراً المرأة الحامل السوقية التي كان قد رآها قبل عشية ؛ ومع ذلك كانت جميلة جداً ومدللة جداً بين الناس. وهي الآن الشخصية «الوقية» في «العشيرة الصغيرة» لآل فيردوران ؛ إنها الصديقة الكبيرة لربة البيت، التي تصحبها إلى المسرح ؛ وهي تبدو متحفظة مرة، وودودة مرة أخرى ؛ وتؤمن بحساسية السيدة فيردوران* الكبيرة وتوصي السارد بألا يتحدث أمامها عن وفاة البياني ديشامبر، خشية أن يهيج أحزانها. ونعلم من

ثيرامين (THERAMÈNE) [45].

ثيرسيون (TERPSION) [248].

تسايتلوم (ZEITBLUM) [256، 277 (96هـ)].

تشن (TCHEN) [222 (36هـ)].

ث -

ثيودوروس [248].

ثييتوس (Θειτιος) [248].

شخصية في محاورتين لأفلاطون* :

«المنسطائي أو حول الكائن» (353-

352 ق.م) و«ثييتوس أو في العلم»*.

وفي المحاورتين معاً يتم تقديمه بصفته شاباً

لائقاً للنظر بذهنه ومزاجه. إنه بطل محاوره

ثييتوس. وتفتح هذه المحاوره بمحدث في

مهاجر، بين ثيرسيون وأوقليدس، الذي

التقاه بمياء ثييتوس، مريضاً ومجروحاً جرحاً

ثميناً، والذي يتم نقله فوق نقالة من متحيم

كورينث إلى أثينا. يرى ثيرسيون لفقدان

هذا العالم الكبير، ويعلن أوقليدس أنه أكد

نبوءة سقراط الذي توهم له مستقبلاً باهراً.

وأخذ يقرأ حواراً كان قد دَوَّنه، ودأب قبل

موت سقراط بقليل بين هذا الفيلسوف

وثييتوس الذي لم يكن وقتها قد تجاوز تماماً

طور الطفولة. كان لثييتوس مثل سقراط،

أنف أفتس وعينان جاحظتان. غير أن

إجابات الطفل الصريحة اليقظة ودكائه

المبكر، ينسيان سقراط دَمَامته. وقد كتب

سقراط : «يا له من تحول! روحك جميلة

لدرجة أنك تصير جميلاً في عيني». وأثناء

المقابلة التي تدور حول نظرية المعرفة، يوح

ثييتوس لسقراط بأنه كان على رأي

پروتاغوراس («الإنسان مقياس كل

الأشياء») وبأنه جعله يغير رأيه. كان في

البدء خجولاً متردداً، ثم تشجع : إذ كان

سقراط يداريه ولا يماحكه على إجاباته،

وذلك بهدف طمأنته. وفيما بعد، شجعه

سقراط، وأخذ نصيباً فاعلاً في المحاوره.

وذلك لأن سقراط أعلن له في النهاية أنه

عمل فقط على توليد الحقيقة التي يحملها

في ذاته. والطفل المعجب بهذا التدريب

الأولي على المنهج السقراطي، يُجيب

بامتان : «لقد قلت بمعونتك أشياء أكثر

مما لَدَيْ في نفسي». ويقدم ثييتوس بصفته

نمطاً جذاباً من المراهقين، له ذهن طَلَعَة

ثاقب يَقْظ، محتبم في متابعة الحقيقة ويمتلك

ذاكرة قوية ومزاجاً معتدلاً وطبعاً حازماً

روائفاً، وهو متواضع وشجاع. هذا، فضلاً

عن أن القليل الذي نعرفه عن الشخصية

الواقعية يتأني من محاوره أفلاطون. فمادام

عمره خمسة عشر سنة تقريباً قبل وفاة

سقراط، فمن المحتمل أن يكون قد وُلِد

حوالي 414، وأن يكون قد توفي حوالي

الخامسة والأربعين من عمره. والمعركة التي

جُرِحَ فيها لن تكون إلا معركة 369-368

ق.م. ونعرف أيضاً من خلال محاوره

ثييتوس أنه كان ابن أوفرونوس ده

سونيون، وهو رجل متميز وضفي وتلميذ

للرياضي ثيودور ده سيرين. - أ.

ثييتوس (THETIS) [244].

الحال (← أدولف، الحال).

المجتمع متصالحاً مع الواقع والتاريخ. لكن قيمة الحوري البشرية تتجلى خصوصاً في عمله ممرضاً. هكذا لا يتردد الحوري، لإثابة ضون كيهوطة إلى رشده، في أن يتبعه في كل مكان، ويختلق قصصاً خارقة إن اقتضى الحال ذلك ويلجأ، متى كان ذلك ضرورياً، إلى الدعاية حتى يبلغ هدفه. وكل مبادرته يستلهمها من الحسن السليم والمحبة. فهو يُعنى أكبر العناية بالجسم المتألم بروح صديقه، حتى يمثل أمام البارئي محرراً من خوارق الفروسية. لذلك يشهد هذا الحوري، الذي هو حوري قرية لا يريد ثرياتيس أن يذكر اسمها، أجمل يوم في حياته عندما يتخلى ضون كيهوطة عن كونه ضون كيهوطة ليصير من جديد ألونصو كيهانو، «الطيب». وإذا حدث له أن أنصرف عن أحاديث الفارس وحماقته، فإنه بقي فيه كاهن دائم الاهتمام بتهدئة صديقه. وعند موت ضون كيهوطة - بل ضون ألونصو كيهانو على الأصح -، فإن الحوري هو الذي يحصل من المؤثق على الشهادة الشرعية بأنه توي وفاة طبيعية. وبهذه الطريقة، لن يتجرأ أحد على الإقناع بأن ضون كيهوطة ده لا ماتتسا لا يزال حياً يرزق، أو يتعنه رغبة في قص مفاخره مرة أخرى. - م.

خوري كومبري (CURE DE COMBRAY, le [171 (هـ-47)).

خروسيس (CHRYSES) [48-49، 178، 184-185].

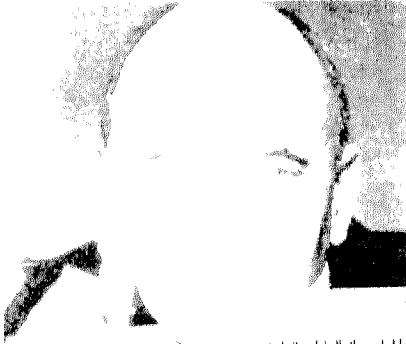
الحوري (EL CURA) [242]. من الشخصيات الثانوية في رواية «ضون كيهوطة»* (1605-1615)؛ ويمثل الحوري حالة ذهنية أكثر منه حالة نفسية. وقد قال عنه ثرياتيس بلهجة نصف جدية ونصف مازحة إنه «رُجل عالِمٌ دكتور في سيكويتا». وهو بذلك يجسد مذهباً وحسناً سليماً كلياً، ذينك المذهب والحسن اللذين يمكنانه من التعالي كثيراً عن المشاجرات التي تمزق الشخصيات الأخرى. لكن إذا أفلت الحوري من تمكث ثرياتيس، فذلك أولاً وقبل كل شيء لأن حسه النقدي وسلامة حكمه، في رد فعله على الحماقات المتضمنة في كتب الفروسية، هما تعبير عن تفكير المؤلف. فالخوريُّ يصدر عن فرز لمصنّفات خزانة ضون كيهوطة* وعن الحريق الذي يتأق منه. وخلال هذا الجرد يتكشف الحوري، وأرسطو بين يديه، منافعاً عن الجماليات الكلاسية والأخلاقيات التي صاغها منجمّ ده ثوث الديني. ثم إن ثرياتيس نفسه هو الذي سيعبر، على لسان الحوري، عن رأيه في الأدب. غير أن بعض هذه الأحكام خاصة بالشخصية: ذلك ما يحدث عندما ستفلت من المخرقة كتب فروسية، مثل كتاب «أماديس» وكتاب «تيران الأبيض»، لأن الفرسان في هذين الكتابين «يأكلون ويتامون في أسرّتهم»، الأمر الذي يعنى في نظر ألقس طريقة لاستحسان المصنّفات التي يكون فيها الخيال

فهرس

| | |
|---------------------|---|
| 7 | بين يدي الكتاب |
| 23 | تصدير |
| خطاب الحكاية | |
| 33 | توطئة |
| 37 | مدخل |
| 45 | I. الترتيب |
| | زمن الحكاية، 45 - المفارقات الزمنية، 47 - المدى والسعة، 58 - الاسترجاعات، 60 - الاستباقات، 76 - في اتجاه اللاوتية، 86 - الهوامش، 93. |
| 101 | II. المدة |
| | اللاتواقات، 101 - المجل، 109 - الوقفة، 112 - الحذف، 117 - المشهد، 119 - الهوامش، 123. |
| 129 | III. التواتر |
| | التفردي/التردي، 129 - التحديد، والتخصيص، والاستفراق، 141 - التزمن الداخلي والتزمن الخارجي، 153 - التناوب والانتقالات، 155 - اللعب مع الزمن وبه، 165 - الهوامش، 169. |
| 177 | IV. الصيغة |
| | صيف الحكاية، 177 - المسافة، 178 - حكاية الأحداث، 180 - حكاية الأقوال، 183 - المنظور، 197 - التبغرات، 201 - التغيرت، 205 - التعددية الصيفية، 208 - الهوامش، 219. |

اتجاههم مستوعبا مختلف مستجدات التحليلات اللسانية. – سعيد يقطين، أستاذ الرواية في جامعة محمد الخامس بالرباط (المغرب).

كتاب «خطاب الحكاية» لسجيرار جنيت لا يقدر بثمن، لأنه يسدُّ هذه الحاجة إلى نظرية منظمّة في الحكاية. فهو أكمل محاولة لدينا لتعرّف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها، ولذلك سيبدو أساسياً للدارسي المتخيل، الذين لن يجدوا فيه مصطلحات لوسف ما كانوا قد أدركوه في روايات فحسب، بل سينتهون أيضا إلى وجود طرائق متخيّلة سبق لهم أن فشلوا في ملاحظتها ولم يتمكنوا قط من تمحيص استنتاجاتها. وسيتبين كل قارئ لسجنيت أنه صار مقلدا للمتخيل أكثر حنّاه ذهن ودقّة ملاحظة من ذي قبل... غير أنه أيضا عمل أهمّ لأئلك الذين يهتمون بنظرية الحكاية ذاتها، لأنه أحد الإنجازات المركزية لما سمّى بالـ«سبائية». – جوناثان كالر، أستاذ الإنكليزية والأدب المقارن في جامعة كورنل (الولايات المتحدة الأمريكية).



CULTURE III

خطاب الحكاية

(بحث في المنهج)

تأليف : جيرار جنيت.

ترجمة : محمد معتصم وعمر حلي

وعبد الجليل الأزدي.

تصدير : جوناثان كالر

خطاب الحكاية بحث في المنهج «مطّيق» على رواية «بحثاً عن الزمن الضائع» لساريسيل بروسست. وهو خطاب يحاول أن تكون ثنائه نموذجية : «ما أفرجه هنا منهج للتحليل أساساً ؛ ومن ثم عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصيّ أجد الكونيّ، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة كل شعريات، ولعلّها أيضاً مفارقة كل نشاط معرفي، ممزّق دوماً بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفرّ منهما – واللّتين مفادهما ألا مواضع إلا المواضع المفردة، وألا علم إلا علم العام ؛ غير أنها مفارقة معرّزة دوماً – كما لو كانت ممغطة – بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعاً بعض القلّة والتي مفادها أن العام هو في صميم الخاص، وبالتالي – وخلافاً للرأي السائد – أن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض». – جيرار جنيت.

مع كتاب «خطاب الحكاية» لسجيرار جنيت، يمكن الحديث عن مرحلة متطوّرة في تحليل الخطاب الروائي الشكلاينيون الروس



97756832080